خورخي لويس بورخيس

صنعة الشعر

ست محاضرات

ترجمة: صالح علماني



خورخي لويس بورخيس

صنعة الشعر

ترجمة: صالح علماني

صنعة الشعر

دراسات

المؤلف: خورخي لويس بورخيس
عنوان الكتاب: صنعة الشعر
ترجمة: صالح علماني
تصميم الغلاف: رولا ماجد
الناشر: دار المدى
الطبعة الأولى: 2007
الطبعة الثانية: 2014

Author: Jorge Luis Borges
Title: Arte Poética
Translator: Saleh Almani
Cover designed by: Roula Majed
P.C. : Al-Mada
First Edition: 2007
Second Edition: 2014

للإعلام والثقافة والفنون
Al-mada for media, culture and arts

بغداد: حي ابو نؤاس - محلة 102 - شارع 13 - بناية 141
Iraq/ Baghdad- Abu Nawas-neigh. 102 - 13 Street - Building 141
www.almada-group.com email: info@almada-group.com
+ 964 (0) 770 2799 999
+ 964 (0) 770 8080 800
+ 964 (0) 790 1919 290

بيروت: الحمرا- شارع ليون- بناية منصور- الطابق الاول
info@daralmada.com
+ 961 175 2616
+ 961 175 2617

دمشق: شارع كرجية حداد- متفرع من شارع 29 أيار
al-madahouse@net.sy
ص.ب: 8272
+ 963 11 232 2276
+ 963 11 232 2275
+ 963 11 232 2289

مقدمة

عندما وصل بورخيس إلى جامعة هارفرد، في خريف ١٩٦٧، كمحاضر زائر ليلقي سلسلة محاضرات عن الشعر من كرسي تشارلز إليوت نورتون، ضمن برنامج *نورتون لكتشرز Norton Lectures*، كان يُنظر إليه، منذ زمن طويل، على أنه رأسمال ثمين. وبنبرته المميزة في التقليل من قيمة نفسه، كان يؤكد أنه رجل مغمور، نوع من «الرجل غير المرئي» في بلاده؛ أما معاصروه الأمريكيون فكانوا واثقين (مع ترك المجاملة الحماسية جانباً) من أنه أحد الأسماء المكرسة للبقاء طويلاً على مر السنين. نحن نعرف أنهم، حتى الآن، لم يكونوا مخطئين في نظرتهم. فقد صمد بورخيس لتآكل الزمن المعهود؛ وسحرُ هذه المحاضرات وقوتها، وهي عمل غافلَ النسيان، لا تكذبهم[1]. خلال أكثر من من ثلاثين سنة ظلت هذه المحاضرات الست منسية دون أن تجد

---

[1] بسخريته المعهودة، يقول بورخيس إنه يفتقد القدرة على السخرية من نفسه ومن كتّاب آخرين، منهم صديقه الكبير أدولفو بيوي كاساريس. «عزائي أن النسيان سيطويني. النسيان سيجعلني مجهولاً، أليس كذلك؟»، من كتاب *بورخيس - بيوي: اعترافات، اعترافات*. تحرير رودولفو براثيلي، منشورات سودأميركانا، بوينس آيرس، ١٩٧٧، ص. ٥١- ٥٢.

طريقها للنشر، بينما كان الغبار يتراكم على أشرطة التسجيل الممغنطة التي حُفظت عليها المحاضرات، في القبو الصامت لإحدى المكتبات. وبعد أن راكمت ما يكفي من الغبار، جاء اكتشافها. والسابقة المذهلة المماثلة لإيغور سترافينسكي ومحاضراته «*شعرية الموسيقى في ستة دروس*» التي ألقيت ضمن برنامج «نورتون لكتشرز» في العام الدراسي ١٩٣٩ــ١٩٤٠، ونشرتها مطبوعات جامعة هارفرد في العام ١٩٧٠، تثبت أن التأخر في النشر لا يعني بالضرورة فقدان المحاضرات لأهميتها. فمحاضرات بورخيس تتمتع اليوم بالأهمية نفسها التي كانت لها حين ألقاها قبل أكثر من ثلاثة عقود.

صنعة الشعر هو مدخل إلى الأدب، إلى التذوق، إلى بورخيس نفسه. وفي سياق أعماله الكاملة، لا يمكننا مقارنة هذا العمل إلا بكتاب «*بورخيس الشفوي*» (١٩٧٩)، الذي يتضمن خمس محاضرات ـ أقل طموحا من هذه ـ ألقاها في شهري أيار وحزيران ١٩٧٨ في جامعة بيلغرانو، في بوينس آيرس.[٢] محاضرات الـ «نورتون لكتشرز» هذه، وهي قبل عقد من محاضرات «*بورخيس الشفوي*»، هي كنز أدبي يصل إلينا، بلا تبجح، تحت الأشكال الخاصة بالدراسة، وهي ساخرة غالباً ومحفزة دوماً.

---

[٢] *بورخيس الشفوي* يتضمن محاضرات لبورخيس حول الموضوعات التالية: الكتب، الخلود، سويدنبرغ، القصة البوليسية والزمن. وقد نشر الكتاب أول مرة في بوينس آيرس عام ١٩٧٩.

المحاضرة الأولى «لغز الشعر» (ألقيت في الرابع والعشرين من تشرين الأول ١٩٦٧)، وتدور حول الطبيعة الأنطولوجية للشعر، وهي مدخل رائع لمجمل الكتاب. والمحاضرة الثانية: «الاستعارة» (ألقيت في السادس عشر من تشرين الثاني) تستعرض، في محاكاة للشاعر ليوبولدو لوغونيس، كيف استخدم الشعراء عبر القرون الاستعارات النمطية نفسها، والتي يمكن، كما يشير بورخيس، اختزالها في اثنتي عشرة «توليفة أساسية»؛ أما الاستعارات الأخرى فقد جرت صياغتها من أجل الإبهار، وستكون بالتالي عابرة وسريعة الزوال. في «فن حكاية القصص» (أُلقيت يوم السادس من كانون الأول)، وهي مكرسة للشعر الملحمي، يتحدث بورخيس عن نسيان الملحمة في العالم الحديث، ويتنبأ بموت الرواية، ويتأمل كيف تعكس أيديولوجية الرواية الشرطَ الإنساني المعاصر: «لا يمكننا الإيمان حقاً بالسعادة والفوز. وربما هذه هي إحدى مبائس عصرنا». ويُثبت، في هذه النقطة، نوعاً من التشابه مع فالتر بينجامين وفرانز كافكا (الذي يعتبره كاتباً أدنى من جورج برنارد شو، و ج. ك. تشيسترتون)، ويدافع عن مباشرة القصة القصيرة، ويُظهر نفسه كنوع من المعادي للرواية، ويشير إلى أن الكسل هو السبب الأول في عدم كتابته الرواية. أما محاضرة «موسيقى الكلمات والترجمة» (أُلقيت في الثامن والعشرين من شباط ١٩٦٨)، فهي تأمل بارع ومرهف حول ترجمة الشعر. ومحاضرة «الفكر

والشعر» (أُلقيت في العشرين من آذار)، توضح وجهة نظره، التجريبية أكثر مما هي نظرية، حول طبيعة الأدب. ويؤكد بورخيس أن الحقيقة السحرية والموسيقية هي أقوى من توازنات التخييل العقلي، ويستخلص أن المعنى، في الشعر، هو نوع من القوة السحرية المؤثرة، وأن الاستعارات المقنعة، فضلاً عن إبرازها المعنى، تؤثر على القوالب التفسيرية. وأخيراً تأتي محاضرة «معتقد الشاعر» (في العاشر من نيسان ١٩٦٨) وهي نوع من الاعتراف، أو الشهادة الأدبية يقدمها بورخيس «في منتصف طريق الحياة». ففي العام ١٩٦٨ كان بورخيس لا يزال في أوج قدراته الإبداعية، وسينشر بعدها أعمالاً استثنائية، مثل *تقرير برودي* (١٩٧٠) ــ الذي يضم قصة «الدخيلة»، قصته الأفضل، حسب تقدير المؤلف نفسه ـ و *كتاب الرمل* (١٩٧٥).

هذه الـ «نورتون ليكتشرز» ألقاها متبصر كثيراً ما قورن بـ «عميان عظماء آخرين في الغرب». تقدير بورخيس الذي لا ينضب لهوميروس، ومديحه السخي والمعقد لجويس، وشكوكه التي يكاد لا يخفيها حول ميلتون، هي نماذج بليغة لهذا التقليد. في سنوات الستينيات، كان عماه المتزايد قد بلغ حد الكمال عملياً، إذ لم يكن يرى سوى حزمة غير شفافة من تدرجات اللون الأصفر. وقد أهدى كتابه *ذهب النمور* (١٩٧٢) لهذا اللون... اللون الأخير والأكثر وفاء لعالمه. كان أسلوب بورخيس في العرض شديد التفرد بقدر ما هو جارف لا يُقاوم. وبينما هو يتكلم كان

ينظر إلى أعلى بتلك الملامح التي تنم عن خجل وديع، فكان يبدو كما لو أنه يبلغ، مادياً، عالم النصوص التي يقتبس منها: ألوانها، نسيجها، موسيقاها. لقد كان الأدب، بالنسبة إليه، شكلاً من أشكال التجربة.

خلافاً للنبرة الساخرة المطبوعة التي تميز معظم مقابلاته ومحاضراته بالإسبانية، أسلوب بورخيس في *صنعة الشعر* هو أسلوب ضيف شرف، متقلب، ولطيف. لكن هذا الكتاب، بالرغم من أنه سهل المنال بصورة مذهلة، إلا أنه ليس من النوع التعليمي سهل الهضم؛ إنه يزخر بتأملات شخصية عميقة، ولا يقع في السذاجة ولا في الكلبية. يحافظ على مباشرة التعبير الشفوي: طلاقته، سخريته، وتردده الطارئ (لغة بورخيس لا تتعثر إلا عندما يضطره النحو إلى مزيد من توضيح النثر؛ ولهذا، جرى تصحيح خطأ ما في الشواهد). هذا النص، وهو حالة وسطية بين الكلام والكتابة، موجه إلى مستمعيه بطريقة غير رسمية وشديدة التأثير.

طلاقة بورخيس بالإنكليزية آسرة. فمنذ طفولته المبكرة تعلم اللغة بفضل جدته التي جاءت إلى بوينس آيرس قادمة من ستافوردشاير. وكان أبواه يعرفان الإنكليزية جيداً (فأبوه أستاذ في علم النفس واللغات الحديثة، وأمه مترجمة). وكان بورخيس يتكلم إنكليزية متدفقة، موسيقية، ذات صوتيات سلسة، ويجد متعة خاصة في الرنة «الصارمة والصائتة» للإنكليزية القديمة.

يمكننا أن نتقبل، حرفياً، تأكيد بورخيس بأنه يتقدم

متلمساً طريقه، وأنه مفكر أقرب إلى الخوف منه إلى الجرأة، وأن تكوينه هو سلسلة من التعاسات المتنوعة. لقد كان بورخيس ضليعاً ومتبحراً بصورة فسيحة، وأحد الموضوعات الأساسية في أعماله ـ موضوع العالم كمكتبة لامتناهية ـ له معان ضمنية مرتبطة بصورة واضحة بسيرته الحياتية. وقد كانت ذاكرته استثنائية: قدم بورخيس هذه المحاضرات الست دون الاستعانة بملاحظات مكتوبة، ذلك أن ضعف بصره لم يكن يسمح له بالقراءة.[1]

بالاستناد إلى قدرته المذهلة على الحفظ، كان بورخيس يُغني محاضراته بما لا حصر له من الأمثلة والنماذج النصية التي تترسخ جماليتها دوماً في العمق الجوهري للأدب. وهو لا يلجأ إلى الاستشهاد بمنظري الأدب على الإطلاق تقريباً؛ أما النقاد، فقليلاً؛ والفلاسفة لا يشدون اهتمامه إلا بقدر ما تكون نظرياتهم بعيدة عن إنكار العالم لمجرد التجريد المحض. وهكذا، حين يتذكر بورخيس الأدب العالمي، فإنه يضفي حياة على *الآداب*

---

[1] كانت ذاكرة بورخيس أسطورية. يروي بروفيسور أمريكي من أصل روماني أنه، في لقاء مع بورخيس عام ١٩٧٦ في جامعة إنديانا، ألقى الشاعر الأرجنتيني على مسمعه قصيدة من ثمانية مقاطع باللغة الرومانية، حفظها عام ١٩٦١ من مؤلفها، وهو شاعر شاب روماني لاجئ في جنيف؛ مع أن بورخيس لم يكن يعرف آنذاك اللغة الرومانية. وكان من ميزات ذاكرته العجيبة، فوق ذلك، قدرته على تذكر كلمات الآخرين وأعمالهم، ولكنه ـ حسب قوله ـ ينسى تماماً نصوصه الخاصة.

الجميلة وهو يتكلم.

وفي *صنعة الشعر*، يتحاور بورخيس مع مؤلفين ونصوص لم يفقد قط متعة العودة للاستشهاد بهم والتعليق عليهم، بدءاً من هوميروس، فيرجيل، *بيوولف*، أساطير الإيدا الاسكندينافية، *ألف ليلة وليلة*، وصولاً إلى رابليه، وثربانتس، وشكسبير، وكيتس، وهاينه، وبو، وستيفنسون، وويتمان، وجويس، وكذلك بورخيس نفسه بالطبع.

عظمة بورخيس تستند في جانب منها إلى العبقرية والأناقة اللتين تميزان حياته وأعماله على السواء. وحين سُئل إذا ما كان الجنرال خوان دومينغو بيرون قد زاره يوماً في أحلامه. أجاب بورخيس: «لأحلامي أسلوبها. من المستحيل أن أحلم ببيرون».

I

لغـز الشـعر

يطيب لي، بادئ ذي بدء، أن أنبهكم بوضوح، إلى ما يمكن لكم انتظاره ـ أو بعبارة أدق، إلى ما عليكم عدم انتظاره ـ مني. فقد انتبهتُ للتو إلى أنني قد أخطأت، حتى في عنونة محاضرتي الأولى. فالعنوان، إذا لم نكن مخطئين، هو «لغز الشعر»، والتفخيم هنا يقع، بكل تأكيد، على الكلمة الأولى، «لغز». وهذا قد يدفعكم إلى التفكير في أن اللغز هو الأهم. أو يمكن أن تفكروا، وهذا سيكون أسوأ، في أنني قد خدعت نفسي بالاعتقاد، بطريقة ما، بأنني قد اكتشفت المغزى الحقيقي للغز. والحقيقة أنه لا وجود لدي لأي كشف أقدمه. لقد أمضيت حياتي وأنا أقرأ، وأحلل، وأكتب (أو أحاول أن أكتب) وأستمتع. وقد اكتشفتُ أن هذا الأمر الأخير هو الأهم. ومتشرباً بالشِّعر، توصلتُ إلى نتيجة نهائية حول المسألة. صحيح أنني، في كل مرة واجهتُ فيها الصفحة البيضاء، عرفتُ أنه علي أن أعود من جديد إلى اكتشاف الأدب بنفسي. وأن الماضي لا ينفعني في شيء. ولهذا

لا يمكنني، كما قلت، أن أقدم إليكم سوى ترددي وحيرتي. لي من العمر حوالي سبعين سنة. وقد كرست الشطر الأكبر من حياتي للأدب، وليس في استطاعتي أن أقدم إليكم مع ذلك سوى شكوك.

لقد كتب الكاتبُ والحالم الإنكليزي الكبير توماس دي كوينسي[1] - في واحدة من آلاف صفحات مجلدات أعماله الأربعة عشر - أن اكتشاف مشكلة جديدة، لا يقل أهمية عن اكتشاف حل مشكلة قديمة. أما أنا فلا يمكنني أن أقدم لكم حتى هذا؛ لا أستطيع أن أقدم لكم سوى شكوك كلاسيكية. ومع ذلك، لماذا عليّ أن أقلق؟ فما هو تاريخ الفلسفة من دون تاريخ شكوك الهنود، والصينيين، والإغريق، والاسكولائيين، والقس بيركلي، وهيوم، وشوبنهاور، وكثيرين غيرهم؟ ولستُ أتطلع إلى ما هو أكثر من مشاطرتكم هذا التردد.

كلما تصفحت كتباً في علم الجمال، راودني إحساس مقلق بأنني إنما أقرأ أعمالاً لفلكيين لم ينظروا إلى النجوم قط. ما أعنيه هو أن مؤلفيها يكتبون عن الشعر كما لو أن الشعر واجب، وليس ما هو عليه في الواقع: عاطفة ومتعة. لقد قرأت، على سبيل المثال، بتقدير كبير، كتاب بنيديتو كروشه[2] حول علم الجمال، ووجدت التعريف بأن الشعر واللغة هما «تعبير» «expresion». حسن، ولكننا إذا ما فكرنا في التعبير عن شي

بعينه، فإننا سننتهي إلى مسألة الشكل والمضمون القديمة؛ وإذا لم نفكر في التعبير عن شيء بعينه، فإننا لن نتوصل إلى شيء على الإطلاق. ولهذا نتقبل هذا التعريف باحترام، ونبحث عن مزيد. نبحث عن الشعر؛ نبحث عن الحياة. والحياة مكوّنة ـ وأنا واثق من ذلك ـ من الشعر. الشعر ليس شيئاً غريباً: إنه يترصد، كما سنرى، عند المنعطف. ويمكن له أن يبرز أمامنا في أي لحظة.

حسن. من السهل جداً أن نقع في خطأ شديد الشيوع. فنحن نفكر، مثلاً، في أننا إذا ما درسنا هوميروس، أو «*الكوميديا الإلهية*»، أو فراي لويس دي ليون[٣]، أو «*مكبث*»، فإننا ندرس الشعر. ولكن الكتب ليست إلا فُرصاً للشعر.

أظن أن إمرسون[٤] هو من كتب يقول في مكان ما: إن أي مكتبة هي نوع من المغارة السحرية الممتلئة بالموتى. ويمكن لهؤلاء الموتى أن ينبعثوا أحياء، يمكن لهم أن يعودوا إلى الحياة عندما نفتح صفحاتهم.

لدى الحديث عن القس بيركلي (واسمحوا لي أن أذكركم بأنه قد تنبأ بعظمة أميركا)، أتذكر أنه كتب يقول إن طعم التفاحة ليس في التفاحة نفسها ـ فالتفاحة بذاتها لا طعم لها ـ وليس في فم من يأكلها، وإنما هو في التواصل بين الاثنين. والشيء نفسه يحدث مع كِتاب أو مجموعة من الكتب... مع

مكتبة. فما هو الكتاب بذاته؟ الكتاب هو شيء مادي في عالم أشياء مادية. إنه مجموعة رموز ميتة. وعندما يأتي القارئ المناسب، تظهر الكلمات إلى الحياة ـ أو بعبارة أدق، يظهر الشعر الذي تخبئة الكلمات، لأن الكلمات وحدها ما هي إلا رموز محضة ـ، ونشهد عندئذ انبعاثاً للعالم.

إنني أتذكر الآن قصيدة تحفظونها جميعكم عن ظهر قلب، ولكنكم ربما لم تمعنوا النظر قط في مدى غرابتها. لأن الإحكام والإتقان في الشعر لا يبدوان غريبين، بل يبدوان لنا حتميين. ولهذا قلما نشكر للكاتب أرقه وجهوده. إنني أفكر في سوناتا كُتبت قبل أكثر من مئة عام، كتبها شاب من لندن (من هامبستِد على ما أعتقد)، شاب توفي بمرض رئوي، إنه جون كيتس[٥]، أفكر في سوناتته الشهيرة وربما المطروقة بكثرة «*On First Looking into Chapman's Homer*» («لدى الإطلالة الأولى على هوميروس شابمان»). ما يثير الاستغراب في القصيدة ـ وهذا ما انتبهت إليه منذ ثلاثة أو أربعة أيام فقط، بينما أنا أُعدّ هذه المحاضرة ـ واقع أنها قصيدة حول التجربة الشعرية بالذات. أنتم تعرفونها عن ظهر قلب، ولكنني أحب أن تسمعوا مرة أخرى تلاطم أمواج الأبيات الأخيرة ودويها:

Then felt I like some watcher of the skies
When a new planet swims into his ken;
Or like stout Cortez when with eagle eyes

He stared at the Pacific –and all his men
look'd at each other with a wild surmise-
Silent, upon a peak in Darien.

(وأحسست عندئذ إحساس الراصد الذي يراقب
القبة السماوية، ويرى فجأة كوكباً جديداً؛
أو إحساس كورتيس العظيم[٦]، عندما لمح، بعيني نسر،
المحيط الهادئ أول مرة - وكل جنوده
تبادلوا النظرات دون أن يصدقوا ذلك -
صامتاً، هناك في أعلى جبل في دارين.)[٧]

هنا نجد التجربة الشعرية نفسها. نجد جورج شابمان[٨]، صديق شكسبير ومنافسه، الذي كان ميتاً وعاد، فجأة، إلى الحياة عندما قرأ جون كيتس إلياذته أو أوديسته. أظن أن جورج شابمان (مع أنني غير متأكد، فأنا لستُ متخصصاً بشكسبير)، هو من فكر فيه شكسبير عندما كتب: «*Was it the proud full sail of his great verse,/ Bound for the prize of all too precious you?*» («أكان الشراع منفوخاً بشعره العظيم/ المبحر بحثاً عن غنيمته الثمينة؟»[٩]).

هناك كلمة تبدو لي بالغة الأهمية في: «لدى الإطلالة *الأولى* على هوميروس شابمان». أظن أن كلمة «الأولى» هذه، يمكن لها

أن تكون مفيدةً جداً لنا. ففي اللحظة التي كنتُ أستذكر فيها أبيات كيتس الشعرية القوية بالضبط، فكرتُ في أنني ربما كنتُ وفياً لذاكرتي فقط. ربما كان الانفعال الحقيقي الذي استخرجته من أبيات كيتس يكمن في تلك اللحظة البعيدة من طفولتي، في بوينس آيرس، عندما سمعت أبي يقرؤها أول مرة، بصوت عال. وعندما لم يكن الشعر، اللغة، مجرد وسيلة للتواصل وإنما يمكن له أن يكون كذلك عاطفة ومتعة: عندما أحسست بهذا الكشف، لا أظن أنني كنتُ أفهم الكلمات، ولكنني شعرت بأن شيئاً يحدث لي. وأنه لا يؤثر على ذكائي وحسب، وإنما على كياني بكامله، على لحمي ودمي.

نعود إلى كلمات «لدى الإطلالة الأولى على هوميروس شابمان»، وأتساءل إذا ما كان جون كيتس قد أحس بهذه العاطفة بعد أن أعيا كتب *الإلياذة والأوديسة* الكثيرة قراءة. أظن أن القراءة الأولى هي الحقيقية، وأننا في المرات التالية نخدع أنفسنا بالاعتقاد بأن الإحساس، الانطباع، يتكرر. ولكن، كما أقول، يمكن للأمر أن يكون محض وفاء، محض مصيدة من ذاكرتي، محض خلط بين عاطفتنا والعاطفة التي أحسسنا بها يوماً. وهكذا، يمكن القول إن الشعر هو، في كل مرة، تجربة جديدة. فكل مرة أقرأ فيها قصيدة ما، تحدث التجربة. وهذا هو الشعر.

قرأتُ ذات مرة أن الرسام الأمريكي وستلر[10] كان في

مقهى في باريس، وكان الحاضرون يناقشون الطريقة التي تؤثر فيها - في الشاعر - الوراثةُ والجو العام والوضع السياسي للحظة بعينها، وأشياء من هذا القبيل. وعندئذ قال وستلر: «الفن يحدث». هذا يعني أن هناك شيئاً غامضاً في الفن. وأحب أن آخذ كلماته بمعنى جديد. فأنا أقول: *الفن يحدث* في كل مرة نقرأ فيها قصيدة ما.. حسن، ربما يلغي ذلك، في الظاهر على الأقل، المفهومَ التوقيري للكلاسيكيين، مفهوم الكتب الخالدة، الكتب التي نجد فيها جمالاً على الدوام. ولكنني آمل أن أكون مخطئاً في هذه النقطة.

ربما يتوجب عليّ أن أخصص بضع كلمات لتاريخ الكتب. فالإغريق، إلى حيث تسعفني الذاكرة، لم يستخدموا الكتب كثيراً. وهناك أمر واقع واضح هو أن معظم معلمي الإنسانية الكبار لم يكونوا كتّاباً وإنما خطباء. إنني أفكر في فيثاغورث، والمسيح، وسقراط، وبوذا وغيرهم. وبما أنني تكلمت عن سقراط، فإنني أحب أن أقول شيئاً عن أفلاطون. أتذكر أن برنارد شو كان يقول إن أفلاطون كان دراماتورجياً اخترع سقراط، مثلما كان كتبة الإنجيل الأربعة دراماتورجيين اخترعوا يسوع. يمكن لهذا أن يبدو مبالغة. ولكنه يتضمن حقيقة معينة. أفلاطون يتكلم عن الكتب بطريقة فيها الكثير من الازدراء: «ما هو الكتاب؟ الكتاب يبدو كائناً حياً، مثل لوحة رسم؛ ولكننا إذا ما وجهنا إليه سؤالاً، لا يجيب. فنرى

عندئذ أنه ميت»[١١]. ومن أجل تحويل الكتاب إلى شيء حي، اخترع أفلاطون ـ وهذا لحسن حظنا ـ الحوار الأفلاطوني، الذي يستبق شكوك القارئ وأسئلته.

ولكننا نستطيع القول كذلك إن أفلاطون كان حزيناً على سقراط. فبعد موت سقراط، قال عن نفسه: «ما الذي كان سيقوله سقراط بشأن شكوكي هذه؟». عندئذ، ومن أجل أن يعود إلى سماع صوت معلمه العزيز، كتب المحاورات. في بعض هذه المحاورات، يمثل سقراط الحقيقة. وفي أخريات، صاغ أفلاطون مختلف حالاته المعنوية صياغة درامية. وبعض هذه المحاورات لا تصل إلى أي نتيجة، لأن أفلاطون كان يفكر فيها بالتزامن مع كتابته لها؛ لم يكن يعرف الصفحة الأخيرة وهو يكتب الصفحة الأولى. كان يترك ذكاءه يهيم شارداً، ويُمسرح ذلك الذكاء، في الوقت نفسه، محولاً إياه إلى أشخاص كثيرين. يخيل إليّ أن هدفه الأساسي كان الوهم بأن سقراط مازال يرافقه، على الرغم من أن سقراط كان قد شرب سمّ الشوكران. وهذا يبدو لي حقيقياً، لأنه كان لي معلمون كثيرون في حياتي. إنني فخور بكوني تلميذاً: وآمل أن أكون تلميذاً جيداً. وعندما أفكر في أبي، أو عندما أفكر في الكاتب اليهودي الإسباني الكبير رافائيل كانسينوس ـ أسينس[١٢]، أو عندما أفكر في ماثيدونيو فيرناندث[١٣]، يروقني أيضاً أن أسمع أصواتهم. وأحاول أحياناً أن أحاكي، بصوتي، أصواتهم، كي

أحاول أن أفكر في ما كانوا سيفكرون هم فيه. إنهم قريبون مني على الدوام.

هناك عبارة أخرى، لأحد آباء الكنيسة. قال إن وضع كتاب في يد الجاهل لا يقل خطراً عن وضع سيف في يد طفل. وهكذا فإن الكتب، في نظر القدماء، كانت مجرد أدوات. وفي واحدة من رسائله الكثيرة، كتب سينيكا ضد المكتبات الكبيرة. وبعد زمن طويل من ذلك، كتب شوبنهاور يقول إن كثيرين يخلطون بين شراء كتاب وشراء مضمون الكتاب. وعندما أنظر أنا نفسي، في بعض الأحيان، إلى الكتب الكثيرة التي لديّ في البيت، أشعر بأنني سأموت قبل أن أنهيها، ولكنني لا أستطيع مقاومة الإغراء بشراء كتب جديدة. وكلما ذهبت إلى مكتبة ووجدت كتاباً حول أحد الأمور التي تستهويني ــ الشعر الإنكليزي أو الاسكندنافي القديم، على سبيل المثال ـ أقول لنفسي: «يا للأسف، أنا لا أستطيع شراء هذا الكتاب، لأن لدي نسخة منه في البيت».

بعد القدماء، جاء من الشرق مفهومٌ جديد للكتاب. جاءت فكرة الكتابة المقدسة، فكرة كتب كتبها الروح القدس؛ جاءت القرائين، والتوراتات، وغيرها. وبالسير على خطى شبنغلر في كتابه *انحطاط الغرب* *Untergang des Abendlandes*، أحب أن أتناول القرآن كمثال. فرجال الدين المسلمون، إذا لم

أكن مخطئاً، يرون أن القرآن سابق لخلق العالم. القرآن مكتوب بالعربية، ولكن المسلمين يعتبرونه سابقاً للغة. وبالفعل، فقد قرأتُ أنهم لا يعتبرون القرآن عملاً من أعمال الله، وإنما صفة لله، مثلما هي عدالته، ورحمته، وحكمته غير المتناهية.

وهكذا دخلت إلى أوروبا فكرة الكتابة المقدسة، وهي في اعتقادي فكرةٌ ليست خاطئة بالمطلق. لقد سألوا ذات مرة برنارد شو (الذي أعود إليه دوماً) إذا ما كان يعتقد حقاً بأن الكتاب المقدس هو من عمل الروح القدس. فقال شو: «أعتقد أن الروح القدس لم يكتب الكتاب المقدس فقط، وإنما الكتب جميعها». ومما لا شك فيه أن في هذا قسوة كبيرة على الروح القدس، لكنني أفترض أن جميع الكتب تستحق أن تُقرأ. وهذا هو، على ما أعتقد، ما أراد قوله هوميروس عندما تحدث إلى ربة الشعر. وهذا هو ما أراد قوله اليهود وميلتون عندما كانوا يشيرون إلى الروح القدس الذي معبده هو قلب البشر السوي والنقي. وفي ميثولوجيانا المعاصرة، وهي أقل بهاء، نتكلم عن «التصعيد» وعن «ما دون الوعي». هذه الكلمات هي فظة إلى حد ما، بكل تأكيد، عندما نقارنها بربات الشعر أو بالروح القدس. علينا مع ذلك، أن نرضى بميثولوجيا زمننا. ولكن الكلمات تعني جوهرياً الشيء نفسه.

نصل الآن إلى مفهوم «الكلاسيكيين». يجب أن أعترف

بأنني لا أؤمن بأنه يمكن لكتاب أن يكون شيئاً خالداً حقاً، يتوجب تمثله وتوقيره كما يجب، وإنما هو أقرب إلى فرصة للجمال. ويجب أن يكون كذلك، لأن اللغة تتبدل دون توقف. إنني مولع جداً بالاشتقاقات وأرغب في تذكيركم (فأنا واثق من أنكم تعرفون في هذه الأمور أكثر مني بكثير) ببعض الاشتقاقات المثيرة للفضول إلى حد ما.

فلدينا في الإنكليزية، على سبيل المثال، الفعل «to tease» («يضايق، يسخر، يزعج»)، إنها كلمة خبيثة. تعني نوعاً من المزاح. ولكنها في الإنكليزية القديمة «tesan»، تعني «إحداث جرح بالسيف». ولكي نأخذ كلمة أخرى من الإنكليزية القديمة «þreat»، يمكننا أن نستنتج من خلال الأبيات الأولى في ***بيوولف***[١٤] *Beowulf* أن هذه الكلمة تعني «جمع/حشد غاضب»؛ هذا يعني، سبب التهديد («threat» بالإنكليزية). ويمكننا أن نواصل على هذا النحو بصورة غير محدودة.

ولكن لنتأمل الآن، بصورة محددة، بعض الأشعار. وآخذ أمثلتي من الشعر الإنكليزي، لأنني أشعر بعاطفة خاصة تجاه الأدب الإنكليزي، مع أن معرفتي به محدودة دون شك. هناك حالات تبدع فيها القصيدة نفسها بنفسها. فمثلاً، لا أعتقد أن كلمتي «quietus» ("راحة") و«bodkin» ("خنجر") جميلتان بصورة خاصة. وأنا أقول، بالفعل، إنهما أقرب إلى الفجاجة؛

ولكننا إذا ما فكرنا في «When he himself might his quietus make/ With a bare bodkin» ("عندما يجد المرء راحة نفسه في متناول يده/ على حد الخنجر العاري")[١٥]، ـ لنتذكر مداخلة هاملت الكبرى ـ هكذا يخلق السياق شعراً من هاتين الكلمتين: كلمتان لا يجرؤ أحد على استخدامهما اليوم، لأنهما لن تكونا إلا اقتباساً.

هناك أمثلة أخرى، وربما هي أكثر بساطة. فلنأخذ عنوان أحد أكثر الكتب شهرة في العالم، ***النبيل العبقري دون كيخوتي دي لامانتشا***. كلمة «hidalgo» ("نبيل") لها اليوم وقار خاص بحد ذاتها، ولكن عندما كتبها ثربانتس، كانت كلمة «hidalgo» تعني «سيد من الريف». أما بالنسبة للاسم «كيخوتي»، فكانت الكلمة تعتبر أقرب إلى أن تكون مضحكة، مثلما هي كثير من أسماء شخصيات ديكينز («بيكويك Pickwick»، «سوفيلير Swiveller»، «شزلويت Chuzzlewit»، «تويست Twist»، «سكويرز Squears»، «كويلب Quilp» وأسماء أخرى من هذا القبيل). ولديكم أيضاً «دي لا مانتشا»، التي لها اليوم وقعٌ نبيل بالقشتالية، ولكن ثربانتس، عندما كتبها، ربما كان يسعى لأن يكون لها وقع شبيه بما لو أنه كتب «دون كيخوتي دي كينساس سيتي» (وأطلب المعذرة من أي مقيم في هذه المدينة موجود معنا هنا). أترون كيف تغيرت هذه الكلمات، كيف أنها اكتست بالنبل. ولاحظوا هذا الحدث الغريب: لأن الجندي القديم

ميغيل دي ثريانتس سخر قليلاً من لامانتشا، صارت «لامانتشا» تشكل الآن جزءاً من الكلمات الخالدة في الأدب.

فلنتناول مثالاً آخر من أبياتٍ تبدلت. إنني أفكر في سوناتا لروزيتي[١٦]، سوناتا تتصاعد بصورة مثقلة تحت الاسم غير الجميل كثيراً «Inclusiveness» ("كلية/شمول"). وتقول السوناتا:

What man has bent o'er his son's sleep to brood,
How that face shall watch his when cold it lies?-
Or thought, at his own mother kissed his eyes,
Of what her kiss was, when his father wooed?

(أي رجل انحنى على وجه ابنه ليفكر
كيف سينحني هذا الوجه، هذا المحيا، عليه وهو ميت؟
أو فكر، حين قبّلت أمه عينيه،
في ما كانت عليه قبلتها حين كان أبوه يغازلها؟)

ربما تبدو هذه الأبيات اليوم، حسب اعتقادي، أكثر زخماً مما كانت عليه عندما كُتبت، قبل نحو ثمانين سنة، لأن السينما دربتنا على متابعة مشاهد سريعة من الصور البصرية. في البيت الأول، «What man has bent o'er his son's sleep to brood»، نجد الأب منحنياً على وجه الطفل النائم. وعلى الفور، في البيت الثاني، كما في فيلم جيد، نجد الصورة نفسها مقلوبة: نرى الابن منحنياً على وجه هذا الرجل الميت، وجه أبيه.

وربما كانت دراستنا قريبة العهد لعلم النفس قد جعلتنا أكثر حساسية لهذا الأبيات:

«Or thought, as his own mother kissed his eyes,
Of what her kiss was, when his father wooed? »

نجد هنا، بكل تأكيد، جمالية الألفاظ الإنكليزية الرقيقة في «brood» و«wooed». والجمالية المضافة إلى هذه الـ «wooed» المتوحدة: ليس «wooed her»، وإنما ببساطة «wooed» فقط. الكلمة ما زالت تواصل الرنين.

هناك أيضاً نوع مختلف من الجمال. فلنمعن النظر في نعت كان ذات مرة مبتذلاً. لستُ أعرف اليونانية، ولكنني أظن أنه في اليونانية: «Oinopa pontos» وترجمته الإنكليزية الأكثر شيوعاً هي «the wine-dark sea» ("بحر النبيذ القاتم"). يخيل إلي أن كلمة «dark» قد أُدخلت برشاقة لتسهيل الأمر على القارئ. كان يمكن لها أن تكون «the winy sea» («البحر النبيذي»)، أو شيئاً من هذا القبيل. إنني واثق من أن هوميروس (أو الإغريقين الكثيرين الذين تشير إليهم كلمة هوميروس) عندما كتب ذلك، كان يفكر في البحر فقط؛ وكان النعت عادياً. ولكن إذا ما كتب أحدنا اليوم في قصيدة، بعد أن يجرب نعوتاً كثيرة غريبة: «the wine-dark sea»، فلن يكون ذلك مجرد تكرار لما كتبه الإغريق. بل ستكون إشارة إلى تقليد كلاسيكي. فعندما

نتحدث عن «بحر بلون النبيذ»، نفكر في هوميروس وفي الثلاثين قرناً الممتدة بينه وبيننا. وهكذا، حتى لو كانت الكلمات نفسها، فإننا عندما نكتب «البحر الذي بلون النبيذ» فإننا إنما نكتب، في الواقع، شيئاً مختلفاً جداً عما كتبه هوميروس.

ذلك أن اللغة تتبدل؛ وقد كان اللاتينيون يعرفون ذلك جيداً. والقارئ أيضاً يتبدل. هذا يذكّرنا باستعارة الإغريق القديمة: الاستعارة، أو بكلمة أدق الحقيقة، في أنه لا يمكن لرجل أن ينزل مرتين إلى النهر نفسه[١٧]. أظن أنه يوجد هنا قدر من الخوف. ففي البداية نفكر، عادة، في تدفق النهر وحسب. نفكر: «أجل، النهر يبقى، ولكن الماء يتبدل». وبعد ذلك، وبإحساس متزايد بالخوف، ننتبه إلى أننا نحن أيضاً نتبدل، وأننا عرضة للتحول وأننا عابرون كما النهر.

ولكننا لسنا بحاجة إلى أن نقلق كثيراً على مصير الكلاسيكيين، لأن الجمال يرافقنا دوماً. أحب أن استشهد في هذه النقطة بقصيدة أخرى، لبراوننيغ[١٨]، وهو شاعر يكاد يكون منسياً في أيامنا، تقول:

Just when we're safest, there's a sunset-touch,
A fancy from a flower-bell, some one's death,
A chorus-ending from Euripides.

(وعندما نشعر أننا أكثر أمناً، بالضبط، يأتي غروب الشمس،
فتنة تويج زهرة، ميتة ما،
خاتمة كورال ليوريبيدس.)

البيت الأول كافٍ: «وعندما نشعر أننا أكثر أمناً، بالضبط، يأتي غروب الشمس...»، هذا يعني، الجمال دوماً بانتظارنا. يمكن له أن يتبدى لنا في عنوان فيلم؛ يمكن له أن يتمثل لنا في كلمات أغنية شعبية؛ يمكن لنا أن نجده حتى في صفحات كاتب كبير أو مشهور.

وبما أنني تحدثت عن واحد من أساتذتي المتوفين، رافائيل كانسينوس ـ آسينس[١٩] (ربما تكون هذه هي المرة الثانية التي تسمعون فيها اسمه؛ ولا أستطيع أن أفهم لماذا أُسلم للنسيان)، أتذكر أن كانسينوس ـ آسينس كتب قصيدة نثر بالغة الجمال، يطلب فيها من الله أن يحميه، وأن ينجيه من الجمال، لأن هناك، كما يقول، «فائض من الجمال في العالم». لقد كان يفكر في أن الجمال يغمر العالم. ومع أنني لا أذكر إذا ما كنتُ رجلاً سعيداً بصورة خاصة (آمل أن أكون سعيداً وأنا في سني المتقدمة إلى سبع وستين سنة!)، فإنني ما زلت أفكر في أننا محاطون بالجمال.

أن تكون القصيدة قد كُتبت أو لم تكتب من قبل شاعر كبير، أمر ليس له أهمية إلا عند مؤرخي الأدب. فلنفترض، من

أجل مواصلة تأملنا المنطقي، أنني كتبتُ بيتاً جميلاً من الشعر؛ ولنعتبره فرضية عمل. وبعد أن أكون قد كتبته، لا يجعلني هذا البيت من الشعر شاعراً جيداً؛ فهذا البيت، مثلما قلتُ للتو، تلقيته من الروح القدس، أو من الأنا غير الواعي، أو ربما من كاتب آخر. كثيراً ما أكتشف أنني إنما أستشهد بأحد ما، قرأته قبل زمن، وعندئذ تتحول القراءة إلى إعادة اكتشاف. ربما من الأفضل ألا يكون للشاعر اسم.

لقد تكلمت عن «بحر اللون النبيذي»، وحيث أن ولعي هو اللغة الإنكليزية القديمة (أخشى، إذا ما امتلكتم الشجاعة أو الصبر للعودة إلى إحدى محاضراتي، أن أثقل عليكم من جديد بالإنكليزية القديمة)، أحب أن أذكّركم ببضعة أبيات تبدو لي جميلة. وسوف أقولها بالإنكليزية أولاً، وبعد ذلك بإنكليزية القرن التاسع الصارمة والصائتة.

It snowed from the north;
rime bound the fields;
hail fell on earth,
the coldest of seeds.

Norþan sniwde
hrim hrusan bond
hægl feol on eorþan
corna caldast.

(أثلجت من الشمال[٢٠]؛
الصقيع طوّق الحقول؛
البَرَد سقط على الأرض،
الأبرد من البذور.)

هذا يحيلنا إلى ما قلته عن هوميروس: عندما يكتب الشاعر هذه الأبيات، يخلّف فقط برهاناً عن شيء قد حدث. ولا شك أن ما كان مستغرباً جداً في القرن التاسع، عندما كان الناس يفكرون ضمن حدود الميثولوجيا، هو الصور الرمزية (الأليغورية) وأشياء من هذا القبيل. لقد كان هوميروس يروي أشياء طبيعية بالمطلق فقط. ولكننا اليوم، عندما نقرأ:

It snowed from the north;
rime bound the fields;
hail fell on earth,
the coldest of seeds...

نجد عنصراً شاعرياً مضافاً، أظن أننا نجد شعرية سكسوني بلا اسم، يكتب هذه الأبيات على ضفاف بحر الشمال، في نورثمبريا[٢١]؛ وشعرية أن هذه الأبيات تصل إلينا بهذا الوضوح، وبهذه البساطة، وبهذا التأثير عبر القرون. لدينا إذن حالتان: حالة (وهي لا تستحق أن أتوقف عندها) أن الزمن يحطّ من قصيدة، وأن الكلمات تفقد جمالها؛ وحالة أخرى يُغني الزمن

فيها القصيدة، بدل أن يحط منها.

لقد تحدثت في البدء عن تعريفات. ولكي أنهي، أرغب في القول إننا نقترف خطأ شائعاً جداً عندما نظن أننا نجهل شيئاً لأننا غير قادرين على تعريفه. وإذا ما كنا نتمتع بمزاج تشيسترتوني[٢٢] (أظن أنه من أفضل المزاجات التي يمكن الشعور بها)، نقول إننا لا نستطيع تعريف شيء إلا عندما لا نعرف أي شيء عنه.

فإذا كان عليّ، على سبيل المثال، أن أُعرِّف الشعر، وليس لدي الشعر كله، وكنت أشعر بأنني غير متأكد، فإنني سأقول شيئاً من نوع: «الشعر هو التعبير عن الجمال بكلمات محبوكة بصورة فنية». يمكن لهذا التعريف أن ينفع في معجم أو في كتاب تعليمي، أما نحن فيبدو لنا قليل الإقناع. فهناك شيء أكثر أهمية بكثير... شيء لا يشجعنا فقط على مواصلة تجريب الشعر، وإنما الاستمتاع به كذلك والإحساس بأننا نعرف كل شيء عنه.

هذا يعني أننا نعرف ما هو الشعر. نعرف ذلك جيداً إلى حد لا نستطيع معه تعريفه بكلمات أخرى، مثلما نحن عاجزون عن تعريف مذاق القهوة، واللون الأحمر أو الأصفر، أو معنى الغضب، الحب، الكراهية، الفجر، الغروب أو حب بلادنا. هذه الأشياء متجذرة فينا بحيث لا يمكن التعبير عنها إلا بهذه الرموز المشتركة التي نتداولها. وما حاجتنا إلى مزيد من الكلمات؟

قد لا تتفقون مع الأمثلة والنماذج التي اخترتها. ربما تخطر لي غداً أمثلة أفضل، وربما فكرتم في أنه عليّ الاستشهاد بأشعار أخرى. ولكن، يمكن لكم أنتم أيضاً أن تختاروا أمثلتكم الخاصة، وليس عليكم أن تهتموا كثيراً بهوميروس، أو بالشعراء الأنجلوسكسونيين أو روزيتي. لأن الجميع يعرفون أن يجدوا الشعر. وعندما يظهر، يشعر أحدنا بحفيف الشعر، بهذه الرعشة الخاصة.

كي أنهي، لدي عبارة للقديس أغوسطين، أظنها تتفق إلى حد الكمال مع ما أعنيه. يقول القديس أغوسطين: «ما هو الزمن. إذا لم تسألوني ما هو، فإنني أعرفه. وإذا ما سألتموني ما هو، فإنني لا أعرفه»[٢٢]. وأنا أعتقد الشيء نفسه في الشعر.

أحدنا لا تهمه كثيراً التعريفات. إنني أمضي في هذه اللحظة مشوشاً بعض الشيء، لأني لا أتحكم تماماً بالفكر المجرد. ولكنني في المحاضرات التالية ـ إذا تلطفتم بتحملي ـ سأُورد مزيداً من الأمثلة الملموسة. سأتحدث عن الترجمة الشعرية، وعن فن رواية القصص، أي عن الشعر الملحمي، سأقدم أنماط الشعر، وربما أكثرها حاجة للجهد. وسأنهي بشيء، لا أكاد أحدسه الآن بالذات. سأنهي بمحاضرة بعنوان «معتقد الشاعر»، أهتم فيها بتبرير حياتي والثقة التي يمكن أن يمحضني إياها بعضكم، على الرغم من هذه المحاضرة الأولى المتعثرة والمتلعثمة.

هوامش المحاضرة الأولى

(١) توماس دي كوينسي Thomas de Quincey: كاتب إنكليزي (١٧٨٥- ١٨٥٩) مؤلف «*اعترافات مُدخن أفيون*» والعديد من الدراسات المفعمة بالتخيلات الرومانسية.

(٢) بنيديتو كروشه Benedetto Croce: فيلسوف وسياسي إيطالي (١٨٦٦-١٩٥٢)، كان لأفكاره تأثير كبير في بلاده، ويعتبر كتابه «*موجز في علم الجمال*» مرجعاً مهماً في الموضوع.

(٣) فراي لويس دي ليون Fray Luis de león: رجل دين وشاعر إسباني زاهد (١٥٢٧- ١٥٩١). كان ينتمي إلى طائفة القديس أغوسطين. عمل أستاذاً للاهوت في جامعة سلمنكا. تعرض للسجن وملاحقة محاكم التفتيش مما اضطره إلى الابتعاد عن كرسي أستاذيته في الجامعة مدة خمس سنوات، وعند عودته إليها، كان أول ما قاله لطلابه، في الدرس الأول بعد غياب خمس سنوات: «وكما قلنا بالأمس»... وواصل محاضرته. يظهر في شعره تأثره بهوراس والكتاب المقدس، وتتألف معظم أشعاره من مقطعات غنائية. وله في النثر رسالة بعنوان «أسماء المسيح» كتبها على شكل حوار أفلاطوني. ترجم هوراس وفيرجيل. وقد كانت أبحاثه وتعليقاته، وترجمته الشعرية لـ «نشيد الإنشاد» هي السبب في تعرضه لملاحقة محاكم التفتيش.

(4) إمرسون Ralph Waldon Emerson: فيلسوف وشاعر أمريكي (١٨٠٣-١٨٨٢) مبدع الفلسفة المتعالية أو مذهب التعالي. من أبرز أعماله «رجال نموذجيون».

(5) جون كيتس John Keats: شاعر رومانسي إنكليزي (١٧٩٥-١٨٢١)، تتميز أشعاره الغنائية بأسلوبها الجمالي المتناسق، ولاسيما في الأغنيات odes، مثل «أغنية إلى جرة إغريقية»، و«أغنية البلبل».

(6) كورتيس العظيم هو فاتح المكسيك الإسباني هيرنان كورتيس Hernán Cortés (١٤٨٥- ١٥٤٧). شارك في غزو كوبا تحت قيادة دييغو بيلاثكيث (عام ١٥١١). ولكنه ما لبث أن تمرد على قائده، وأبحر سراً بإحدى عشرة سفينة وخمسمئة رجل باتجاه البر القاري، فغزا المكسيك ودمر حضارة الأزتيك فيها. وواصل بعد ذلك فتوحاته في أميركا الوسطى وكاليفورنيا. أما لحظة الدهشة المشار إليها في القصيدة، فهي لحظة وصول كورتيس إلى جبل دارين (في بنما)، واكتشافه أن هناك بحراً فسيحاً آخر (المحيط الهادي) في الجانب الآخر من البر القاري.

(7) حسب الترجمة الإسبانية لخوسيه ماريا بالبيردي في «شعراء رومانسيون إنكليز»، منشورات بلانيتا، مدريد ١٩٨٩

(8) جورج شابمان George Chapman: (١٥٥٩؟- ١٦٣٤؟)، شاعر ومسرحي إنكليزي اشتهر بترجمته لعملي هوميروس الإلياذة والأوديسة.

(9) وليم شكسبير، «السونتات»، السوناتا ٨٦.

(10) وستلر James Whistler: رسام أمريكي (١٨٣٤-١٩٠٣).

(11) لا شك في أن بورخيس يفكر هنا في محاورة فيدون لافلاطون، حيث يقول سقراط: «هذا هو إذن يا فيدرون الأمر الرهيب في الكتابة، وهو في الحقيقة مماثل لما يحدث في الرسم. فالواقع أن منتجات الرسم تمور كما لو أنها حية، ولكنها إذا ما سُئلت عن شيء، تصمت بوقار شديد». وحسب سقراط، فإن الأشياء يجب أن تقال وتُعلّم شفوياً، لأنها الطريقة الوحيدة «التي تتضمن الصواب». فالكتابة بالحبر هي مثل «الكتابة على الماء». والكلمة المنطوقة ـ كلمة المعرفة الحية، المزودة بروح ـ هي أسمى من الكلمة المكتوبة التي ليست إلا صورة. فالكلمات المكتوبة عزلاء بقدر ما هو أعزل من يثق بها.

(12) رافائيل كانسينوس ـ أسينس Rafael Cansinos-Assens (١٨٨٣-١٩٦٤) هو الكاتب الأندلسي الذي لم يمل بورخيس قط من الحديث عن ذكرياته العظيمة. في السنوات الأولى من عقد العشرينيات، تردد الشاب الأرجنتيني على مسامراته الأدبية. «عندما كنتُ التقيه، كنت أشعر بأنني ألتقي بمكتبات الشرق والغرب» (روبرتو أليفانو، أحاديث مع بورخيس، منشورات ديباتي، بوينس آيرس، ١٩٨٦، ص ١٠١). وكانسينوس ـ أسينس الذي كان يفاخر بأنه يستطيع تحية النجوم بأربع عشرة لغة قديمة وحديثة (أو ست عشرة، كما يشير بورخيس في مناسبة أخرى)، ترجم عن الفرنسية، والعربية، واللاتينية، والعبرية. انظر خورخي لويس بورخيس وأزوالدو فيراري، حوارات، منشورات سيس بارّال، برشلونة، ١٩٩٢.

[13] ماثيـدونيو فــيرناندث Macedonio Fernández (١٨٧٤- ١٩٥٢)، مـدافع عـن المثاليـة المطلقـة، مـارس سـحراً دائمـاً علـى بورخيس. وكـان أحـد كـاتبين قارنهمـا بـورخيس بـآدم، بمعنـاه التأسيـسي، (الكاتـب الآخر هو ويتمان Whitman). وقد كان ذلك الأرجنتيني الأصيل أصالة مطلقة يقول: «أنـا لا أكتـب إلا لأن الكتابة تساعدني علـى التفكير». وقـد نظـم قـصائد كـثيرة (جُمعـت فـي الأشـعار الكاملـة، بإشـراف كـارمن دي مـورا، منشورات بيسور، مدريـد، ١٩٩١)، ولـه نثـر وافـر، يتضمن: «روايةٌ تبـدأ»، و«أوراق قـادم للتـو: استمرار العـدم»، «متحـف روايـة الأبديـة: أول روايـة جيـدة»، «أدريانهـا بـوينس آيـرس: آخـر روايـة سيئة». وقـد أسـس بـورخيس وفـيرنانديث معـاً المجلـة الأدبيـة «نثـر» عـام ١٩٢٢.

[14] بيوولـف Beowulf: قـصيدة طويلـة، مؤلفـة مـن نحـو ٣٢٠٠ بيـت. عُثـر عليها فـي القرن العاشـر، ويـرجح أن يكـون مؤلفهـا المجهـول شـاعر مـن القرن الثامن. وتعتبر أقدم نص أدبي باللغة الإنكليزية.

[15] شـكسبير، هاملت، الفـصل الثالـث، المشهد الأول، الأبيـات ٥٧-٩٠.

[16] دانـتي غابريـيل روزيـتي Dante Gabriel Rossetti، «Inclusiveness»، أشـعار Poems، الطبعـة الأولى، منـشورات إيلـيس Ellis، لنـدن، ١٨٧٠ (ترجمهـا بـورخيس، ونـشرت الترجمـة فـي «بـورخيس أسـتاذاً». دورة دراسـية فـي الأدب الإنكليـزي بجامعـة بـوينس آيـرس، طُبـع بإشـراف

مارتين أرياس ومارتين هاديس، منشورات إميثي، بوينس آيرس، عام ٢٠٠٠).

[١٧] هيرقليطس، الشذرة الحادية والأربعون (ويقدم بورخيس ترجمة لها في «دحض جديد للزمن»، ضمن كتاب «محاكم تفتيش أخرى»، منشورات سور، بوينس آيرس، ١٩٥٢). وانظر أيضاً أفلاطون في محاورة أقريطون، وأرسطو في الميتافيزيقيا. أما ترجمة بورخيس لشذرة هيرقليطس المذكورة، فهي كما يلي: «إنك لن تنزل النهر نفسه مرتين»، ويعلق عليها بورخيس بالقول: «تعجبني براعتها الديالكتيكية، لأن السهولة التي نتقبل بها المعنى الأول ("النهر مختلف") تفرض علينا بطريقة خفية المعنى الثاني ("أنا مختلف") وتمنحنا وهم أننا ابتكرناه».

[١٨] روبرت براوننغ Browning (١٨١٢- ١٨٨٩) يترجمها بورخيس شبه كاملة في «سبع ليال».

[١٩] انظر الملاحظة رقم ١٢ ضمن هوامش هذا الفصل الأول.

[٢٠] الـ *The Seafarer* ، قصيدة إنكليزية قديمة من حوالي ١٢٠ بيتاً من الشعر، تتحدث عن بؤس وجاذبية حياة البحر. أما شاهد بورخيس فمأخوذ من طبعة أعدتها إيدا غوردون، منشورات جامعة مانشستر، ١٩٧٩ ، ص ٣٧. وترجمة بورخيس rime bound the fields تتجنب تكرار كلمة «earth» الواردة في الأصل. فتكون الترجمة الحرفية: « rime bound the earth» («الصقيع طوّق الأرض»).

[21] نورثمبريا Northumbria.

[22] تشيسترتوني: نسبة إلى الكاتب الإنكليزي تشيسترتون Gilbert Keith Chesterton (١٨٧٤- ١٩٣٦)، روائي ساخر، ومؤرخ. من أعماله: «الرجل الذي كان خميساً»، و«عودة دون كيشوت».

[23] هذا الشاهد المشهور باللاتينية (« quid est ergo tempus? Si nemo ex me quaerat scio; si quaerenti explicare velim, nescio») مأخوذ من القديس أغوسطين، «الاعترافات»، الفصل الحادي عشر، ١٤.

II

الاستعارة

بما إن موضوع محاضرة اليوم هو الاستعارة، فسوف أبدأ باستعارة. وأول الاستعارات التي سأحاول تذكرها تتحدر من الشرق القديم، من الصين. فالصينيون، إذا لم أكن مخطئاً، يطلقون على العالم تسمية: «العشرة آلاف شيء» أو«العشرة آلاف كائن» ـ وهذا يعتمد على ذوق المترجم ومزاجه.

أعتقد أننا نستطيع أن نتقبل، بحذر شديد، تقدير العشرة آلاف. من المؤكد أن هناك أكثر من عشرة آلاف نملة، أو عشرة آلاف إنسان، أو عشرة آلاف أمل، أو عشرة آلاف خوف أو كابوس في العالم. ولكننا إذا ما تقبلنا العدد عشرة آلاف، وإذا ما فكرنا في أن كل الاستعارات هي اتحاد شيئين مختلفين، فإنه يمكن لنا عندئذ، إذا ما أتيح لنا الوقت، أن نتوصل إلى عدد هائل من الاستعارات المحتملة. لقد نسيت ما تعلمته من الجبر، ولكنني أعتقد أن الكمية ستكون ١٠٠٠٠ مضروبة بـ ٩٩٩٩،

مضروبة بـ ٩٩٩٨، إلى آخره. من الواضح، أن كمية التوليفات المحتملة ليست غير نهائية، ولكنها تُذهل المخيلة. وهكذا يمكن لنا أن نفكر: لماذا يتوجب على شعراء العالم كله، والأزمنة كلها، أن يلوذوا بمجموعة الاستعارات نفسها، بينما يوجد كل هذا القدر من التوليفات المحتملة؟

الشاعر الأرجنتيني لوغونيس، كتب منذ زمن، في العام ١٩٠٩، بأنه يعتقد أن الشعراء يستخدمون دوماً الاستعارات نفسها، وأنه سيقدم على اكتشاف استعارات جديدة عن القمر[١]. وقد ابتكر، في الواقع، عدة مئات منها. وقال أيضاً، في مقدمة كتاب بعنوان «قمري عاطفي» *Lunario sentimental*، إن كل كلمة هي استعارة ميتة. هذا التأكيد هو، بكل تأكيد، استعارة. ولكنني أعتقد أننا جميعنا ندرك الفرق بين الاستعارات الحية والميتة. إذا ما أخذنا معجماً اشتقاقياً جيداً يبحث في أصول الكلمات (وأنا أفكر بصديقي القديم والمجهول الدكتور سكيت)[٢]، وبحثنا عن كلمة، فإنني واثق من أننا سنجد استعارة مخبأة في مكان ما.

فكلمة «preat» على سبيل المثال ـ ويمكنكم رؤية ذلك في أبيات بيوولف *Beowulf* الأولى ـ تعني «الجموع الغاضبة»، ولكن كلمة («thread»، "تهديد") يشار بها الآن إلى النتيجة وليس إلى السبب. ولدينا كلمة «king»، "ملك". فـ «King» كانت في

أصلها «cyning»، أي "الرجل الذي يمثل معشره ويدافع عنهم، أي يمثل الأسرة («kin»)، يمثل الشعب". وهكذا فإن «king»، و«kinsman» ("قريب، نسيب")، و«gentleman» هي الكلمة نفسها. ولكنني إذا قلت «جلس الملك ليحصي نقوده»، فإننا لن نفكر في أن كلمة «king» هي استعارة. وعملياً، إذا ما اعتمدنا خيار الفكر المجرد، علينا أن ننسى أن الكلمات كانت استعارات في الأصل. علينا أن ننسى، على سبيل المثال، أن هناك في كلمة «تأمل» ظلاً من التنجيم: فكلمة «تأمل» كانت تعني في الأصل "ما له علاقة بالنجوم"، "قراءة الأبراج".

وأنا أقول إن المهم في ما يخص الاستعارة هو واقع أن يتمكن القارئ أو السامع من إدراكها كاستعارة. وسأقتصر في هذه المحاضرة على الاستعارات التي يدركها القارئ كاستعارات، وليس على كلمات مثل «king» أو «threat» (وربما يمكننا أن نواصل إلى ما لا نهاية).

أحب، في المقام الأول، أن أهتم ببعض الاستعارات النمطية، بعض الاستعارات النموذجية. وأستخدم كلمة «نمط» لأن الاستعارات التي سأوردها، وإن بدت للمخيلة مختلفة جداً، فإنها تبدو للمنطق متطابقة تقريباً. وهكذا يمكننا أن نتحدث عنها كما لو كانت معادلات. فلنتناول أول نمط منها يرد إلى ذهني؛ وليكن المقارنة النمطية، أو التشبيه الكلاسيكي للعيون

بالنجوم، أو العكس، النجوم بالعيون. وأول مثال أتذكره يأتي من *الأنطولوجيا الإغريقية*[٣] *Antologia griega*، وأظن أنه ينسب إلى أفلاطون. أبيات هذا المثال هي (أنا لا أعرف اليونانية) كما يلي تقريباً: «أرغب في أن أكون الليل/ لأرى نومك بألف عين». هنا نلمس، دون شك، رقة العاشق؛ نشعر أن رغبته قادرة على رؤية الحبيبة من نقاط كثيرة في الوقت نفسه. إننا نشعر بالرقة خلف هذه الأشعار.

فلنرَ الآن مثلاً آخر أقل شهرة: «النجوم تنظر إلى أسفل». إذا ما تبنينا التفكير المنطقي بصرامة، فسنجد هنا الاستعارة نفسها. ولكن تأثيرها في مخيلتنا مختلف تماماً. فجملة «النجوم تنظر إلى أسفل» لا توحي لنا بالرقة، بل ربما هي تدفعنا إلى التفكير في أجيال وأجيال من بشرٍ يُنهكون أنفسهم دون حدود، بينما النجوم تنظر إلى أسفل بنوع من عدم المبالاة السامية.

فلنتناول مثالاً مختلفاً، أحد أكثر المقاطع الشعرية التي أثرت بي. الأبيات مأخوذة من قصيدة لتشيسترتون بعنوان « A Second Childhood» («طفولة ثانية»)[٤]:

But I shall not grow too old to see enormous nigth arise,
A cloud that is larger than the world
And a monster of eyes.

(لكنني لن أهرم إلى أن أرى انبثاق الليل الهائل،
سحابة أضخم من العالم،
ومسخاً مكوناً من عيون.)

ليس مسخاً *ممتلئاً* بعيون (فهؤلاء المسوخ نعرفهم منذ رؤيا القديس يوحنا)، وإنما هو ـ وهذا أشد رهبة ـ مسخ *مكوَّن* من عيون، كما لو أن هذه العيون هي نسيجه العضوي.

لقد تفحصنا ثلاث صور يمكن لها أن تحيلنا إلى النمط نفسه. ولكن المظهر الذي أود إبرازه ـ وهذه في الحقيقة هي إحدى النقطتين الهامتين في حديثي هذا ـ هو أن الشاعر في الحالة الأولى، في المثال الإغريقي، وإن كان النموذج هو نفسه، «أرغب في أن أكون الليل»، يجعلنا نحس برقته، بلهفته؛ أما في المثال الثاني، فنشعر بنوع من عدم المبالاة الإلهية تجاه الأمور البشرية؛ وفي المثال الثالث، يتحول الليل المألوف إلى كابوس.

لنتناول الآن نموذجاً مختلفاً: فكرة الزمن المتدفق، والذي يتدفق مثل نهر. المثال الأول مأخوذ من قصيدة كتبها تينيسون عندما كان عمره، على ما أعتقد، ثلاث عشرة أو أربع عشرة سنة. لقد أتلف القصيدة؛ ولكن بيتاً منها نجا، لحسن حظنا. وأظن أنه يمكنكم العثور عليه في سيرة تينيسون التي كتبها أندريو لانغ[٥]. البيت هو: «Time flowing in the middle of night»

(«تدفق الزمن في منتصف الليل»). أظن أن تينيسون قد اختار زمانه بحكمة كبيرة. ففي الليل، كل الأشياء صامتة. البشر ينامون، ولكن الزمن يواصل تدفقه دون ضجيج. هذا واحد من الأمثلة.

هناك أيضاً رواية (وأنا واثق من أنكم فكرتم فيها) تسمى ببساطة «*عن الزمن والنهر*» *Of Time and the River*[٦]. مجرد اتحاد الكلمتين يوحي بالاستعارة: الزمن والنهر، كلاهما يتدفق. وهناك حكمة الفيلسوف اليوناني المشهورة: «لا أحد ينزل مرتين إلى النهر نفسه»[٧]. هنا نجد بصيص رعب، لأننا نفكر أولاً في تدفق النهر، في قطرات الماء ككائن مختلف، وبعد ذلك ننتبه فجأة إلى أننا نحن النهر، وأننا لا نقل عن النهر تفلتاً وهروباً.

ولدينا أيضاً أبيات مانريكي[٨]:

حيواتنا هي الأنهار
التي تجري لتصب في البحر
الذي هو الموت.

هذا التأكيد لا يدهش كثيراً بالإنكليزية. عساني أتذكر كيف ترجمها لونغفيلو في «مقطوعات مانريكي». وإن كنا نجد، دون ريب، (وسأعود إلى هذه القصة في محاضرة أخرى)، وراء الاستعارة النمط، موسيقى الكلمات المهيبة.

حيواتنا هي الأنهار

التي تجري لتصب في البحر

الذي هو الموت.

إلى هناك تمضي الأبهة الأرضية،

مباشرة إلى الانتهاء

والنفاد...

الاستعارة، مع ذلك، هي نفسها، بالضبط، في الحالات كلها.

وسننتقل الآن إلى شيء مطروق بكثرة، شيء ربما سيجعلكم تبتسمون: المقارنة بين النساء والأزهار، وكذلك بين الأزهار والنساء. ولا شك في أن الأمثلة هنا وفيرة جداً. إلا أن هناك مثالاً (قد لا يبدو لكم مألوفاً)، أحب أن أتذكره، من ذلك العمل البارع غير المكتمل، *Weir of Hermiston*، لروبرت لويس ستيفنسون. يروي ستيفنسون كيف يذهب بطله إلى الكنيسة، في اسكتلندا، حيث يرى فتاة: «فتاة رائعة»، حسب ما يخبرنا. ونعرف أن البطل على وشك الوقوع في حبها. لأنه ينظر إليها، وعندئذ يتساءل إذا ما كان ثمة روح خالدة داخل تلك الهيئة باهرة الجمال، أو أنها مجرد حيوان بلون الأزهار. وفظاظة كلمة «حيوان» تتكسر، دون ريب، بعبارة «لون الأزهار». لا أظن أننا

بحاجة إلى مزيد من الأمثلة على هذا النمط، الموجود في كل العصور، وفي كل اللغات، وفي كل الآداب.

فلننتقل الآن إلى نمط آخر من الأنماط الأساسية للاستعارة: نمط الحياة كحلم، هذا الإحساس بأن حياتنا حلم. والمثال الجلي الذي يخطر لنا هو «We are such stuff as dreams are made on» («إننا مصنوعون، كما الأحلام، من المادة نفسها»)[٩]. حسن، وإن كان له وقع التجديف ـ فأنا أحب شكسبير كثيراً بحيث لا يمكن لهذا أن يقلقني ـ، أظن أنه يوجد هنا، إذا ما تفحصناه (ولا أظن أنه يجب علينا أن نتفحصه عن قرب شديد؛ وإن يكن علينا أن نشكر شكسبير على هذا وعلى هباته الكثيرة الأخرى)، يوجد هنا تناقض خفيف جداً بين واقع أن تكون حيواتنا مثل حلم أو تمتلك جوهر حلم، والتأكيد، الحاسم بعض الشيء، «إننا مصنوعون، كما الأحلام، من المادة نفسها». لأننا إذا كنا واقعين في حلم، أو إذا كنا حالمين فقط في حلم، فإنني أتساءل عندئذ إذا ما كان بإمكاننا القيام بمثل هذه التأكيدات القاطعة. جملة شكسبير تنتمي إلى الفلسفة أو إلى الميتافيزيقيا أكثر من انتمائها إلى الشعر، مع أن السياق يرفعها، بكل تأكيد، ويسمو بها إلى مرتبة الشعر.

مثال آخر من النمط نفسه يأتي من شاعر ألماني كبير؛ إلا أنه شاعر صغير بجانب شكسبير (ولكنني أعتقد أن الشعراء جميعهم صغار إلى جانبه، باستثناء اثنين أو ثلاثة). إنني أتحدث

عن مقطوعة مشهورة للشاعر فالتر فون دير فوجيلويد[١٠] Walter von der Vogelweide. وأظن أنها كما يلي (أتساءل كيف هي معرفتي بألمانية العصور الوسطى؛ على حضراتكم أن تعذروني): «Ist mir mîn leben getroumet, oder ist es war?» (تراني حلمت حياتي، أم أنها كانت حلماً؟»). أظن أن هذا يقترب أكثر مما يحاول الشاعر أن يقوله، إذ بدلاً من التأكيد القاطع، نجد سؤالاً. فالشاعر حائر. لقد حدث ذلك لنا جميعاً، ولكننا لم نعبر عنه مثل فالتر فون دير فوجيلويد. الشاعر يسأل نفسه عما إذا كان قد حلم حياته، أم أن حياته نفسها كانت حلماً: « Ist mir mîn leben getroumet, oder ist es war?»، وشكه يحمل إلينا، على ما أظن، جوهر الحياة هذا كحلم.

لست أذكر إذا ما كنت قد أتيت، في المحاضرة السابقة (لأن هذه جملة أستشهد بها كثيراً، دوماً، وأستشهد بها مدى الحياة)، على ذكر الفيلسوف الصيني تشوانغ تزو. لقد حلم أنه فراشة، وحين استيقظ، لم يدر إذا ما كان بشراً حلم أنه فراشة، أو أنه فراشة تحلم الآن أنها إنسان. أظن أن هذه الاستعارة هي الأكثر رهافة. أولاً، لأنها تبدأ بحلم؛ وبعد ذلك، عندما يستيقظ تشوانغ تزو، تواصل حياته امتلاك شيء من الحلم. وثانياً، لأن الفيلسوف، بنوع مما يشبه السعادة الإعجازية، اختار الحيوان المناسب. فلو أنه قال: «تشوانغ تزو حلم بأنه نمر» لكان

سطحياً. ففي الفراشة شيء مرهف وسريع التلاشي. وإذا ما كنا أحلاماً، فإننا نحتاج إلى فراشة من أجل الإيحاء بذلك، بصدق، وليس إلى نمر. ولو أن تشوانغ تزو حلم بأنه ضارب آلة كاتبة لما أصاب مطلقاً. أو بأنه حوت: لن يكون مصيباً أيضاً. أظن أنه اختار الكلمة الدقيقة بالضبط لما كان ينوي قوله.

فلنتفحص نمطاً آخر: ومن الشائع في هذا النمط الجمع بين فكرتي النوم والموت. وهو شائع حتى في اللغة اليومية؛ ولكننا إذا ما بحثنا عن أمثلة، فسنلحظ أن هناك أمثلة مختلفة جداً. أظن أن هوميروس يتحدث في مكان ما عن «حلم الموت الحديدي»[١١]. وهو يقترح علينا، بهذا، فكرتين متعارضتين: الموت هو نوع من الحلم، ولكن هذا النوع من الحلم مصنوع من معدن صلب، لا ينثني، وقاس: الحديد. إنه نوم أبدي وغير قابل للكسر. ولدينا أيضاً، بالطبع، هاينه: «Der Tos dass ist dir frühe Nacht» («الموت هو الليل المبكر»). وبما أننا في شمالي بوسطن، أظن أنه يتوجب علينا أن نتذكر تلك الأبيات التي ربما تكون معروفة جداً لروبرت فروست[١٢] Robert Frost:

The woods are lovely, dark, and deep,
But I have promises to keep,
And miles to go before I sleep,
And miles to go before I sleep.

(الغابات جميلة، قاتمة وعميقة،

ولكن عليّ وعود يجب إنجازها

وأميال لأقطعها قبل النوم،

وأميال لأقطعها قبل النوم.)

هذه الأبيات بالغة الكمال تجعل من الصعب علينا التفكير في أن هناك حيلة. ولكن كل أدب، للأسف، مصنوع من حيل، وهذه الحيل أو الخدع، تخرج على المدى الطويل إلى النور. وعندئذ تنهك القارئ. ولكن الحيلة في هذه الحالة بالغة الفطنة إلى حد أنني أخجل معه من تسميتها حيلة (وأسميها بهذا الاسم، لعدم وجود كلمة أفضل). لقد حاول فروست هنا شيئاً جريئاً جداً. نجد البيت نفسه مكرراً كلمة فكلمة، مرتين، ولكن المعنى مختلف. ففي المرة الأولى «And miles to go before I sleep» («وأميال لأقطعها قبل النوم»: تعني شيئاً مادياً محضاً؛ فالأميال هي أميال في المكان، في نيو انجلند، و«sleep» تعني «النوم». أما في المرة الثانية ـ «And miles to go before I sleep» ـ فيجعلنا نفهم أن الأميال لا تشير فقط إلى المكان، وإنما إلى الزمان أيضاً، و«النوم» تعني «الموت» أو «الراحة». ولو أن الشاعر قال الشيء نفسه بكلمات أكثر، لكان أقل فعالية بكثير. لأن التلميح، حسب فهمي، أكثر فعالية بكثير من الإسهاب. ربما هناك ميل في

العقــل البــشري إلى رفــض التأكيــدات الجازمــة. تــذكروا أن إمرسون كان يقول إن البراهين العقلية لا تقنع أحداً. وهـي لا تقنـع أحداً لأنها تُقدَّم لنا كتأملات عقلية. عندئذ نتأمل فيها، نفكـر فيها ملياً، ثم ندير لها ظهورنا ونقرر عكسها.

ولكـن عنـدما يقـال شـيء فقـط أو ـ بعبـارة أفـضل ـ عنـدما يوحى به، فإن مخيلتنا تحتضنه بنوع مـن كـرم الـضيافة. ونكـون مـستعدين لتقبلـه. أتـذكر أنـني قـرأت، منـذ حـوالي ثلاثـين سـنة، أعمـال مـارتين بوبير Martin Buber، وقـد بـدت لـي قـصائد رائعـة. وفـي مـا بعـد، عنـدما ذهبـت إلى بـوينس آيـرس، قـرأت كتابـاً لصديق لي، هو ليو دوخوفني[١٢]، واكتشفت فـي صفحاته، وهـو مـا أذهلـني، أن مـارتين بـوبير كـان فيلـسوفاً، وأن كـل فلـسفته متضمنة فـي الكتب التي قرأتُها علـى أنهـا شـعر. ربمـا أنـني أتقبـل تلك الكتـب لأنـني احتضنتها علـى أنهـا شـعر، علـى أنهـا إيحـاء أو تلميح، عبر موسيقى الشعر، ولـيس كتـأملات عقلانيـة. أظـن أنـه يمكن لنا أن نجد، فـي أعمال والت ويتمان، فـي مكـان ما منها، الفكرة نفسها: فكـرة أن العقل قليل الإقناع. أظن أن ويتمان يقول فـي مكان ما إن هواء الليل، النجوم الفسيحة والقليلة، هي أكثر إقناعاً من التأملات العقلية المحضة.

يمكننـا أن نتأمـل أنماطـاً أخـرى مـن الاسـتعارة. فلنأخـذ الآن مثـال المعركـة والنـار (وهـذا نمـط غـير شـائع مثـل الاسـتعارات

الأخرى). في *الإلياذة* نجد صورة المعركة التي تسطع مثل حريق. ولدينا الفكرة نفسها في مقطع فينسبيرغ[14] Finnesburg البطولي. هذا المقطع يحدثنا عن المعركة بين الدنماركيين وفريسيي ضفاف بحر الشمال، عن بريق الأسلحة، عن الدروع والسيوف. وعندئذ يقول الكاتب إنه يبدو كما لو أن فينسبيرغ كلها، كما لو أن قلعة فين Finn، تشتعل لهباً.

يخيل إليّ أنني نسيت أنماطاً من الاستعارات الشائعة جداً. لقد تحدثنا، حتى الآن، عن العيون والنجوم، النساء والأزهار، الأنهار والزمن، الحياة والموت، الموت والنوم، المعارك والحرائق. ولو أتيح لنا الوقت والمعرفة الضروريان، لاستطعنا العثور على عدد آخر من الأنماط التي ربما تقدم لنا استعارات الأدب كلها تقريباً.

ما هو مهم حقاً ليس وجود عدد محدود جداً من الأنماط، وإنما واقع أن هذه الأنماط القليلة تتقبل عدداً غير متناه تقريباً من التنويعات. ويمكن للقارئ المهتم بالشعر، وليس بنظرية الشعر، أن يقرأ، على سبيل المثال، «أرغب في أن أكون الليل»، وبعد ذلك «مسخ مصنوع من عيون» أو «النجوم تنظر إلى أسفل»، دون أن يتوقف عن التفكير في أن هذه الأبيات جميعها تُحيل إلى نمط وحيد. ولو أنني كنتُ مفكراً جريئاً (ولكنني لستُ كذلك؛ فأنا مفكر هياب، أتقدم متلمساً طريقي)، سأقول إنه لا وجود إلا «الدزينة» من الاستعارات، وإن كل الاستعارات الأخرى ليست سوى ألعاب اعتباطية. هذا يعادل التأكيد أنه، بين «العشرة آلاف

شيء» في التعريف الصيني، يمكننا أن نجد فقط اثنتي عشرة توليفة تشابهات أساسية. لأنه يمكن لنا، بالطبع، أن نجد تشبيهات أخرى تكون مدهشة وحسب، والدهشة تكاد لا تستمر أكثر من لحظة واحدة.

أتذكر أنني نسيت مثالاً باهراً لمعادلة الحلم ــ الحياة. ولكنني أرى أنني أتذكره الآن: إنه للشاعر الأمريكي كامينغز Commings. وهو من أربعة أبيات. عليّ أن أعتذر عن البيت الأول منها. من الواضح أن من كتبه هو شاب يكتب للشباب، وهذا امتياز لم يعد بإمكاني المشاركة فيه: فأنا عجوز بما يكفي لمثل هذا النوع من الألعاب. ولكن علينا أن نورد المقطع كاملاً. البيت الأول هو: «God's terrible face, brighter than a spoon» («وجه الرب الرهيب، أكثر لمعاناً من ملعقة»). يكاد هذا البيت الأول يبدو لي مؤسفاً، لأن أحدنا يستشف، دون شك، بأن الشاعر قد فكر أولاً بسيف، أو بنور شمعة، أو بالشمس، أو بترس، أو بشيء لامع تقليدياً، وقال عندئذ: «لا، فأنا شاعر حديث، ولهذا سأُدخل ملعقة في شعري». وكانت له ملعقته. ولكننا نستطيع أن نغفر له بسبب ما يأتي بعد ذلك: « God's terrible face, brighter than a spoon,/ collects the image of one fatal word» («وجه الرب الرهيب، أكثر لمعاناً من ملعقة، / يلتقط صورة كلمة مشؤومة»). هذا البيت الثاني أفضل، على ما أعتقد.

وكثيراً ما نجد في الملعقة، كما قال لي صديقي مورشيسون، صوراً كثيرة ملتقطة. أنا لم أفكر في ذلك قط، لأنني ظللت حائراً بالملعقة ولم أشأ الإكثار من تقليبها.

God's terrible face, brigher than a spoon,
collects the image of one fatal word
so that my life (which liked the sun and the moon)
resembles something that has not occurred.

(وجه الرب الرهيب، أكثر لماناً من ملعقة،
تلتقط صورة كلمة مشؤومة،
وهكذا هي حياتي - المعجبة بالشمس والقمر -
تشبه شيئاً لم يحدث.)[١٥]

«تشبه شيئاً لم يحدث»: هذا البيت يتضمن بساطة نادرة. أظن أنه ينقل إلينا جوهر الحياة كحلم أفضل من أولئك الشعراء الأوسع شهرة، شكسبير، فالترفون دير فوغلويد.

لا شك في أنني اخترت بعض الأمثلة القليلة فقط. وأنا واثق من أن ذاكرتكم تغص باستعارات رحتم تختزنونها، وهي استعارات ربما تنتظرون سماعي أستشهد بها. أعرف أنني بعد هذه المحاضرة سأشعر كما لو أن تأنيب الضمير يداهمني، حين أفكر في الاستعارات الكثيرة والبديعة التي استبعدتها. وأنتم،

بالطبع، ستقولون لي في حديث جانبي: «ولكن، كيف نسيت تلك الاستعارة الرائعة لفلان؟». ويكون عليّ أن أعتذر وأن أواصل البحث متلمساً.

أما الآن، فأعتقد أنه علينا الاستمرار في استعارات تبدو أنها تتجنب الأنماط القديمة. وبما أنني تحدثت عن القمر، فسوف أتناول استعارة فارسية قرأتها في مكان ما من تاريخ الأدب الفارسي لبراون. ولنشر إلى أنها لفريد الدين العطار، أو عمر الخيام، أو حافظ[١٦]، أو أحد كبار الشعراء الفرس. يتحدث عن القمر بتسميته «مرآة الزمن». يخيل إليّ، من وجهة النظر الفلكية، أن فكرة كون القمر مرآة ستكون مناسبة، ولكن هذا أقرب إلى عدم الكشف من وجهة نظر شعرية. فكون القمر فعلاً مرآة، أو عدم كونه، يخلو من أدنى قدر من الأهمية، ذلك أن الشعر يتحدث عن التخيل. فلنتأمل القمر كمرآة للزمن. أظن أنها استعارة رائعة: في المقام الأول، لأن فكرة المرآة تنقل إلينا إضاءة القمر وهشاشته، ولأن فكرة الزمن، في المقام الثاني، تذكرنا فجأة بأن القمر المضيء الذي نراه، عتيقٌ جداً، وهو مفعم بالشعر والميثولوجيا، وقديم قِدم الزمن.

وبما أنني استخدمت عبارة «قديم قِدم الزمن»، يتوجب عليّ أن أورد بيت شعر آخر، ربما هو بيت يجول في أذهانكم. لا يمكنني أن أتذكر اسم صاحبه. وقد وجدته مقتبساً في كتاب

ليس واسع الشهرة لكيبلنغ عنوانه *From Sea to Sea*:[١٧] ويقول البيت: «A rose-red city, half as old as time» («مدينة وردية اللون، قديمة كما الزمن تقريباً»). لو أن الشاعر كتب «مدينة وردية اللون، قديمة قدم الزمن»، لما كتب شيئاً حاسماً. ولكن «قديمة كما الزمن *تقريباً*» تنقل إلينا نوعاً من التحديد السحري: إنه نوع التحديد السحري نفسه الذي تتوصل إليه الجملة الإنكليزية الغريبة والمتداولة «I will love you forever and a day» («سأحبك إلى الأبد ويوم»). «Forever» تعني "زمن بالغ الطول" ولكنه تجريد لا يمكن معه إيقاظ المخيلة.

نجد هذا النوع نفسه من الحيلة (وأستميحكم عذراً لاستخدامي هذه الكلمة) في عنوان هذا الكتاب المشهور، *ألف ليلة وليلة*. ذلك أن ألف ليلة تعني للمخيلة "الليالي الكثيرة"، مثلما كانت كلمة «أربعون» تستخدم في القرن السابع عشر، لتعني «كثيرين». ويكتب شكسبير: « When forty winters shall besiege thy brow» («عندما تفرض شتاءات كثيرة حصاراً على جبهتك»[١٨])؛ ويخطر لي التعبير الإنكليزي الشائع «forty winks» (حرفياً: «أربعون رمشه») للإشارة إلى القيلولة (« to have forty winks»: "نوم قيلولة، أخذ غفوة"). «أربعون» تعني "كثيرين". وهكذا لديكم «ألف ليلة وليلة»؛ مثل تلك الـ «مدينة وردية اللون» والتحديد المذهل: «قديمة كما الزمن تقريباً»، التي تجعل الزمن

يبدو، دون شك، أطول بكثير.

من أجل تفحص استعارات مختلفة، سأعود الآن - وستقولون إنه لا مفر من ذلك - إلى الأنجلوسكسونيين، المفضلين لدي. أتذكر تلك الـ *kenning*[19] المألوفة حقاً التي تسمي البحر «طريق الحوت». أتساءل إذا ما كان السكسوني القديم المجهول الذي استخدم أول مرة هذه الـ *kenning* يعرف كم هي جميلة. أتساءل إذا كان قد انتبه (وإن لم يكن في هذا الأمر ما يستحق اهتمامنا) إلى أن ضخامة الحوت توحي بضخامة البحر وفخامته.

ثمة استعارة أخرى، اسكندنافية، عن الدم. الـ *kenning* المألوفة للدم هي «ماء الأفعى». وفي هذه الاستعارة لدينا مفهوم السيف - الذي نجده أيضاً عند السكسونيين - ككائن خبيث في جوهره، كائن يشرب دم البشر كما لو كان ماء.

ولدينا استعارات المعركة. بعضها شديدة الابتذال؛ مثل «ملتقى الرجال»، على سبيل المثال. ربما يوجد هنا شيء بالغ الرهافة: فكرة الرجال الذين يلتقون ليقتل بعضهم بعضاً (كما لو أنه من غير الممكن حدوث نوع آخر من «اللقاء»). ولكن لدينا كذلك «لقاء السيوف»، «رقصة السيوف»، «قعقعة السلاح»، «قعقعة الدروع». جميعها موجودة في *أغنية برونانبور Ode of Brunanburh*. وهناك استعارة أخرى بديعة في «þorn æneoht»، «لقاء الغضب». ربما تبهرنا الاستعارة هنا، فعندما نفكر في

«لقاء»، نفكر في الرفاقية، في الصداقة؛ وعندئذ يبرز التناقض، لقاء «الغضب».

ولكنني أقول إن هذه الاستعارات ليست شيئاً يُذكر مقارنة بالاستعارة الاسكندينافية و ـ وهو ما يبدو شديد الغرابة ـ الأيرلندية بالغة الروعة للمعركة. تسمي المعركة «شبكة الرجال». وكلمة «شبكة» رائعة حقاً هنا، ذلك أن فكرة الشبكة تقدم لنا نموذج المعركة القروسطية: لدينا السيوف، الدروع، تصادم الأسلحة. ولدينا كذلك ظلال الكابوس لشبكة منسوجة من كائنات حية. «شبكة الرجال»: شبكة رجال يموتون ويقتل بعضهم بعضاً.

ترد إلى ذاكرتي فجأة استعارة للشاعر الإسباني لويس دي غونغورا تشبه إلى حد كبير استعارة «شبكة الرجال». فغونغورا يتحدث عن رحالة يصل إلى «ضيعة همجية»؛ ويكون للقرية عندئذ حبل كلاب فيما حولها[٢٠]:

y cual suele tejer barbara aldea
soga de gozques contra forastero.

ومن الذي اعتاد أن ينسج، أيتها الضيعة الهمجية،
حبلاً من الكلاب ضد الغرباء.

وهكذا، بطريقة غريبة جداً، نجد الصورة نفسها: فكرة

حبل أو شبكة مصنوعة من كائنات حية. ولكن، حتى في هذه الحالات التي تبدو مترادفة، هناك اختلاف بارز. فحبل الكلاب هو شيء زخرفي (باروكي) وفج، بينما «شبكة الرجال» تضيف إلى الاستعارة شيئاً رهيباً، شيئاً مرعباً.

لكي أنهي، سأتفحص استعارة، أو تشبيهاً (فأنا في نهاية المطاف لستُ أستاذاً، والفرق بين الاستعارة والتشبيه يكاد لا يهمني) من بايرون المنسي اليوم. قرأت القصيدة عندما كنت صغيراً؛ وأتصور أننا جميعنا قرأناها في سن مبكرة. ولكنني اكتشفت فجاة، منذ يومين أو ثلاثة أيام، أن في الأمر استعارة معقدة جداً. لم يخطر لي من قبل قط أن يكون بايرون معقداً بصورة خاصة. جميعكم تعرفون الجملة: « She walks in beauty, like the night» («تمشي بجمال، كما الليل»)[٢١] البيت متقن الكمال إلى حد لا نوليه معه أهمية. ونفكر: «حسن، كان بإمكاننا نحن أن نكتبه، لو أردنا ذلك». ولكن بايرون وحده هو الذي أراد كتابته.

ما يهمني الآن هو التعقيد الخفي والسري للبيت. وأعتقد أنكم اكتشفتم الآن ما سأكشفه لكم. (فهذا هو ما يحدث دوماً مع المفاجآت، أليس كذلك؟ وهو يحدث لنا عندما نقرأ رواية بوليسية.) في قول بايرون « She walks in beauty, like the night»: لدينا، بادئ ذي بدء، امرأة باهرة الجمال، وبعد ذلك

مباشرة يقول لنا «تمشي بجمال». وهذا يحيلنا، بطريقة ما، إلى اللغة الفرنسية، إلى شيء مثل: «vous êtes en beauté». ولكن: «She walks in beauty, like the night». لدينا في المقام الأول، امرأة باهرة الجمال، سيدة جميلة؛ وهي تشبه الليل. من أجل فهم البيت علينا أن نفكر في أن الليل أيضاً هو امرأة؛ وإلا لن يكون للبيت معنى. وهكذا، نجد في هذه الكلمات شديدة البساطة استعارة مزدوجة: امرأة مُشَبَّهة بالليل، ولكن الليل مُشَبَّه بامرأة. لست أدري، ولا يهمني أن أعرف، إذا ما كان بايرون يعرف ذلك. وأعتقد لو أنه عرف ذلك لكان من الصعب أن يكون البيت بهذه الجودة. ربما يكون قد اكتشف ذلك قبل أن يموت، أو ربما يكون أحد ما قد نبهه إليه.

وهكذا نصل إلى النتيجتين الأساسيتين والجليتين من هذه المحاضرة. النتيجة الأولى هي أن هنالك، بالطبع، مئات وحتى آلاف الاستعارات التي يمكن اكتشافها، وجميعها يمكن أن تُحال إلى عدد قليل من الأنماط الأساسية. ولكن ليس في هذا ما يدعونا إلى القلق، لأن كل استعارة تكون مختلفة. والنتيجة الثانية هي أنه ثمة استعارات ـ مثل «شبكة الرجال» أو «طريق الحوت» ـ لا يمكن لنا إحالتها إلى أنماط محددة.

أظن إذن أن الآمال ـ حتى بعد محاضرتي ـ مواتية بما يكفي للاستعارة. لأنه يمكننا، إذا أردنا، أن نجرب تنويعات جديدة من

الاتجاهات الأساسية. ويمكن للتنويعات أن تكون جميلة جداً، ولن يكون هناك إلا نقاد مثلي يزعجون أنفسهم بالقول: «حسن، ها نحن نعود هنا لنجد عيوناً ونجوماً، والزمن والنهر مرة وأخرى، دوماً». الاستعارات تحرض المخيلة. ولكن يمكن أن يتاح ـ ولماذا لا نأمل ذلك ـ ابتكار استعارات لا تنتمي، أو أنها لم تنتمِ بعد، إلى الأنماط المقبولة والمعترف بها.

هوامش المحاضرة الثانية

[1] ليوبولـدو لوغـونيس Leopoldo Lugones (١٨٧٤- ١٩٣٨)، أحـد أكبر الكتاب الأرجنتينيين في بدايات القرن العشرين، كان حداثياً في بداياته. وكتابه «قمري عاطفي» *Lunario sentimental* (منشورات موني، بوينس آيرس، ١٩٠٩)، يجمع بين الشعر والقصص والمقطوعات المسرحية، جميعها تدور حول موضوع القمر؛ وقد أثار ظهور الكتاب استنكاراً شديداً، سواء لقطيعته مع الحداثة التي كانت سائدة بين المثقفين آنذاك، أو لسخريته من الجمهور الذي يلحق الموضة الرائجة. وكثيراً ما يرد اسم لوغونيس والاستشهاد به في أعمال بورخيس. انظـر، علـى سـبيل المثـال: «الامبراطوريـة الجيزويتيـة»، المكتبـة الشخـصية، فـي الأعمـال الكاملـة، المجلـد الرابـع، حيـث يـصف لوغونيس بأنه «رجل قناعات وأهواء بدائية».

[2] يشير بورخيس هنا إلى معجم *An Etymological Dictionary of the English Language*، للقس ولترو. سكيت Skeat الذي طبع أول مرة في أُكسفورد بين عامي ١٨٧٩- ١٨٨٢.

[3] ما صار يعرف اليوم بـ «الأنطولوجيا الإغريقية» *Antologia griega* يتألف من حوالي أربعة آلاف وخمسمئة قصيدة قصيرة لقرابة أربعمئة مؤلف، يمثلون الأدب الإغريقي منذ القرن السابع قبل الميلاد حتى القرن العاشر بعد الميلاد.

(4) ج. ك. تشيـسترتون G.K. Chesterton (١٨٧٤ - ١٩٦٢)، قـصيدة «طفولة ثانية» فـي *The Collected Poems of G. K. Chesterton* منشورات سيسل بالمير، لندن، ١٩٢٧.

(5) أندريو لانغ Andrew Lang فـي كتابه عن تينسون الذي صدر بعنوان «*Alfred Tennyson*» منـشورات بلاكـوود، إديمبـورغ ١٩٠١. والواقـع أن لانـغ يقـول إن بيـت الـشعر المـذكور ينتمـي إلى قـصيدة تينـسون « The mystic» المنشورة عام ١٨٣٠.

(6) رواية «عـن الـزمن والنهـر» *Of Time and the River* لتومـاس وولـف Thomas Wolfe، طُبعت أول مرة عام ١٩٣٥.

(7) هيرقليـطس، المقطـع ٤١، ونجـد المثـال نفـسه عنـد أفلاطـون فـي *Cratilo*، ٤٠٢. وعند أرسطو فـي الميتافـيزيقيا، ١٠١٠٢. وقد استخدم بورخيس هذا الشاهد نفسه في المحاضرة الأولى.

(8) خورخي مانريكـي Jorge Manrique، شاعر إسباني (١٤٤٠ـ ١٤٧٩) وقصيدته الشهيرة: «مقاطع خورخي مانريكي في موت أبيه»، ترجمها لونغفـيلو Longfellow إلى الإنكليزيـة شـعراً، ممـا اضـطره إلى بعـض التصرف، وكانت ترجمته كما يلي:

Our lives are rivers, gliding free
To that unfathomed, boundless sea,
The silent grave!
Thither all earthly pomp and boast
Roll, to be swallowed up and lost
In one dark wave.

(٩) شكسبير، «العاصفة»، الفصل الرابع، المشهد الأول. الأبيات ١٥٦ــ١٥٧. وقد ترجمها بورخيس في سبع ليال، كما يلي: «إننا مصنوعون، مثل أحلامنا، من الخشب نفسه».

(١٠) فالتر فون دير فوجيلوايد Walter von der Vogelweide: شاعر ألماني من العصر الوسيط (١١٧٠؟- ١٢٣٠؟). الأبيات الأولى من قصيدته «Die Elegie» تقول ما يلي:

Owêr sint verswunden
Ist mir mîn leben getroumet,
Daz ich ie wânde ez waere.

Walter von der Vogelweide, *Gedichte: Mittelhochdeutscher text und übertragung, ed. Peter Wapnewski,* Fischer, Frankfurt, 1982, P. 108.

وقد ترجم بورخيس هذه الأبيات في سبع ليال.

(١١) لا وجود لأي ذكر لـ «الحلم الحديدي» في الواحدة وتسعين مرة التي ترد فيها كلمة «حلم» في أعمال هوميروس. ولربما كان بورخيس يفكر في الإنياذة لفيرجيل، في ترجمة جون دريدن John Dryden، إذ يرد فيها: «Dire dreams to thee, and iron sleep, he bears» (الكتاب الخامس، السطر ١٠٩٥)؛ وكذلك «An iron sleep his stupid eyes oppress'd» (الكتاب الثاني عشر، السطر ٤٦٧).

(١٢) روبرت فروست Robert Frost، «لدى المرور في الغابة ذات مساء ثلجي» (Stopping by Woods on a Snowy Evening)؛ الكتاب الثاني عشر، البيت ٤٦٧.

(13) هناك ترجمات كثيرة حققها ليون دوخوفني León Dujovne منها ترجته من العبرية إلى الإسبانية لـ «سفر ليتزرا» *Sepher Ietzirah* .

(14) انظر *««Beowulf» And the Finnesburg Fragment* بترجمة إلى الإنكليزية الحديثة أنجزها جون ر. كلارك هول، وآلان وأنوين. لندن، ١٩٥٨. (وقد ترجم بورخيس إلى الإسبانية «مقاطع من مفخرة بيوولف»، كما ترجم «مقطوعة من فينسبرغ»، وضمنهما كتاب مختاراته «أنطولوجيا أنكلوسكسونية موجزة» التي أعدها بالتعاون مع ماريا كوداما، منشورات إيميثي، بوينس آيرس، ١٩٩١).

(15) من القصيدة ٥١ في كتاب ViVa للشاعر E. E. Cummings VV، المطبوع عام ١٩٣١ (عندما كان كامينغ في السابعة والثلاثين من عمره). ويقتبس بورخيس في الشاهد الأبيات الأربعة الأولى من المقطع الثالث.

(16) فريد الدين العطار (المتوفى عام ١٢٣٠) مؤلف كتاب «منطق الطير» أو (*El coloquio de los pájaros*» حديث الطيور، كما يترجمها بورخيس). وعمر الخيام (المتوفي عام ١١٢٢) مؤلف الرباعيات التي ترجمها، عام ١٨٥٩، إدورد فيتزجيرالد إلى الإنكليزية، وحققت ترجمته انتشاراً واسعاً، وأعيدت طباعتها مراراً وتكراراً. أما حافظ، فهو حافظ الشيرازي (المتوفى حوالي ١٣٨٩- ١٣٩٠)، وله ديوان أشعار.

(17) رُديارد كيبلنغ Rudyard Kipling، «*From sea to sea*»، منشورات دابلدي بيج، غاردن ستي، ١٩١٢، ص ٣٨٦. والاقتباس من قصيدة «بيترا»، لـ dean Burgon وهي محاكاة لـ «Italy: A Farewell» (١٨٢٨).

لصمويل روجرز Samuel Rogers: «Many a tempie half as old as Time».

(١٨) شكسبير، السوناتا الثانية.

(١٩) *Kenning* (الجمع منها *kenningar*): هي نوع من التراكيب التفسيرية. والـ *kenningar* شائعة جداً في الشعر الجيرماني القديم، وخاصة في الشعر الاسكندينافي القديم. وقد درس بورخيس هذه التركيبات في بحث بعنوان «الـ *kenningar*»، ضمن كتابة «تاريخ الأبدية» (١٩٣٦) وفي «الآداب الجيرمانية في العصر الوسيط» (١٩٥١)، بالتعاون مع ماريا إستير باثكيث.

(٢٠) البيتان الثالث والرابع من سوناتا (١٢٤) لغونغورا. وهو الشاعر الإسباني لويس دي غونغورا إي أرغوتي Luis de Góngora y Argote (١٥٦١- ١٦٢٧). شخصية استثنائية في الأدب الإسباني، روعة أشعاره وصعوبتها لم تجعل منه دليلاً وهادياً لأجيال الشعراء الغنائيين الإسبان المحدثين وحسب، وإنما أكثر المعلمين حظوة ومكانة. أساء معاصروه فهمه، فكان موضع سخرية كبار شعراء عصره، ولاسيما لوبي دي بيغا Lope de Vega وكيفيدو Quevedo.

(٢١) الشاهد هو البيت الأول من الثمانية عشر بيتاً التي تشكل قصيدة بايرون «She Walks in Beauty, Like the Night». نُشرت أول مرة في *Hebrew Melodies* (١٨١٥)، مجموعة أغنيات كتبت كي يقتبسها الموسيقي إسحاق ناثان للموسيقى التقليدية اليهودية.

III

فن حكاية القصص

لابد من أخذ التمايزات اللفظية بعين الاعتبار، لأنها تمثل تمايزات ذهنية، وثقافية. ولكن المؤسف أن كلمة «شاعر» قد انقسمت إلى اثنين. فعندما نتكلم اليوم عن شاعر ما، لا نفكر إلا في شخص ينطق بنغمات غنائية ومحكمة التناسق من نوع «With ships the sea was sprinkled far and nigh, / Like stars in heaven» («بسفنٍ، كان البحر ملطخاً هنا وهناك، كأنها نجوم في السماء»؛ ووردزورث[1])، أو «Music to hear, why hear'st thou music sadly? / Sweets with sweets war not, joy delights in joy» («لماذا، وأنت موسيقى، تُحزنك الموسيقى؟ فالمسرة تسعى إلى المسرات، والسعادة ترغب في سعادة أخرى»، شكسبير)[2]. بينما كان القدماء، عندما يتكلمون عن شاعر - «خالق» - لا يعتبرونه مجرد مُطلِق لهذه النغمات الغنائية السامية وحسب، وإنما يرون فيه كذلك راوية حكايات. حكايات يمكننا أن نجد فيها كل

أصوات البشرية: ليس أصوات الغنائية، والتأمل، والكآبة فقط، وإنما كذلك أصوات الشجاعة والأمل. هذا يعني أنني سأتحدث عما أفترض أنه أقدم أشكال الشعر: الملحمة. فلنشغل أنفسنا بها لبعض الوقت.

ربما كان أول مثال يرد إلى ذهننا هو قصة طروادة، مثلما أسماها أندريو لانغ، وترجمها بصورة بالغة الصواب. فلنتفحص فيها طريقة السرد المغرقة في القدم لقصة. منذ البيت الأول نجد شيئاً كهذا: «ربة الشعر، حدثيني عن غضبة آخيل»[٣]. أو كما ترجمها البروفسور روس على ما أظن: « An angre man - that is my subject» («رجل غاضب: هذا هو موضوعي»). ربما أن هوميروس، أو الرجل الذي نسميه هوميروس (وهذه قضية قديمة)، قد فكر في كتابة قصيدة عن رجل غاضب، وهذا يشوشنا، لأننا نفكر في الغضب على طريقة اللاتينيين: « *ira furor brevis*». الغضب هو ضرب آني وعابر من الجنون، إنه نوبة جنون. صحيح أن حبكة *الإلياذة*، بحد ذاتها، ليست ممتعة تماماً: فهذه الفكرة عن بطل معكر المزاج في خيمته، يشعر بأن الملك قد عامله بصورة جائرة، فيخوض الحرب كما لو أنها نزاع شخصي، لأنهم قتلوا صديقه، ويبيع للأب في النهاية، جثة الرجل الذي قتله.

ولكن، (وقد أكون قلت ذلك من قبل؛ بل أنا واثق من أنني

قلته)، ربما تفتقر نوايا الشاعر إلى الأهمية. فما يهم اليوم ـ وإن كان هوميروس يعتقد حقاً أنه يروي هذه القصة لقصة الرجل الغاضب] ـ هو أنه يروي في الواقع شيئاً أكثر نبلاً: إنه يروي قصة رجل، بطل، يهاجم مدينة يعرف أنه لن يقتحمها أبداً، رجل يعرف أنه سيموت قبل أن تسقط المدينة. ولكن القصة الأشد تأثيراً هي قصة الرجال المدافعين عن مدينة يعرفون مصيرها مسبقاً، مدينة آخذة بالاحتراق. أنا أظن أن هذا هو موضوع *الإلياذة* الحقيقي. وقد فكر البشر على الدوام، في الواقع، بأن الطرواديين هم الأبطال الحقيقيون. ونفكر في فرجيل، ولكننا نستطيع أن نفكر أيضاً في سنوري ستورلسون[٤] الذي كتب في أولى سنوات شبابه، أن «أودين» ـ وأعني أودين، إله السكسونيين ـ هو ابن بريامو وأخ هكتور. لقد بحث البشر دوماً عن التضامن والتآلف مع الطرواديين المهزومين، وليس مع الإغريق المنتصرين. ربما لأن هناك في الهزيمة كرامة يصعب عليها أن تتوافق مع النصر.

فلنتناول قصيدة ملحمية ثانية: *الأوديسة*. يمكننا أن نقرأ *الأوديسة* بطريقتين. افترض أن الرجل (أو المرأة، مثلما كان يرى صموئيل بتلر)[٥] الذي كتبها، لم يكن يجهل أنها تتضمن في الواقع قصتين: عودة أوليسيس إلى بيته، وعجائب البحر ومخاطره. إذا ما تناولنا *الأوديسة* بالمعنى الأول، فستكون لدينا فكرة

العودة، فكرة أننا نعيش في الصحراء، وأن بيتنا الحقيقي هو في الماضي، أو في السماء، أو في أي مكان آخر، وأننا لسنا في بيتنا مطلقاً.

ولكن، لا شك في أنه لا بد لحياة البحارة والرجوع من أن تتحول إلى شيء مشوق. وهكذا، شيئاً فشيئاً، راحت تُضاف عجائب كثيرة. وعندما نلجأ إلى *ألف ليلة وليلة*، نجد أن النسخة العربية من *الأوديسة*، أي رحلات سندباد السبع، ليست قصة عودة، وإنما قصة مغامرات؛ وأظن أننا نقرؤها على أنها كذلك. عندما نقرأ *الأوديسة*، أظن أن ما نشعر به هو الافتتان بالبحر، سحر البحر. ما نشعر به هو ما يكشف لنا عنه الملاح. فمثلاً: ليست لديه حماسة للقيثارة، ولا لتوزيع الخواتم، ولا لمتعة المرأة، ولا لعظمة العالم. إنه يبحث عن أعالي التيارات المالحة وحسب. وهكذا تكون لدينا القصتان في قصة واحدة: يمكننا أن نقرأها على أنها عودة إلى البيت، وباعتبارها قصة مغامرات، ربما هي أروع قصة مغامرات كُتبت أو غُنيت.

فلننتقل الآن إلى «قصيدة» ثالثة، تبرز أعلى بكثير من الآخرين، وأعني: الأناجيل الأربعة. فالأناجيل يمكن أن تُقرأ أيضاً بطريقتين. المؤمن يقرؤها على أنها القصة الغريبة لرجل، لإله، يُكفّر عن خطايا البشرية. إله يتقبل العذاب، يتقبل الموت على «الصليب المرّ» (الـ «bittre cross»، مثلما يقول شكسبير[٦].

وهناك قراءة أكثر غرابة، أجدها لدى لانفلاند[٧]: فكرة أن الرب أراد أن يعرف العذاب البشري بكليته، وأنه لم يكتف بمعرفته ذهنياً، مثلما هو متاح له إلوهياً؛ أراد أن يعاني كإنسان وبمحدودية إنسان. أما من هو (مثل كثيرين منا) غير مؤمن، فيمكنه أن يقرأ القصة بطريقة أخرى. يمكننا أن نفكر برجل نزق، رجل يعتقد أنه إله، ثم يكتشف في النهاية أنه ليس سوى بشر وأن الرب ـ ربه ـ قد تخلى عنه.

فلنقل إن هذه القصص الثلاث ــ قصة طروادة، وقصة أوليسيس، وقصة يسوع ـ كانت كافية للبشرية طوال قرون طويلة. رواها الناس، وأعادوا روايتها مرة بعد أخرى؛ وضعوا لها موسيقى، رسموها. رُويت مرات كثيرة، لكن القصص تبقى حية، بلا حدود. ويمكن لنا أن نفكر في أن أحداً، بعد ألف سنة، أو عشرة آلاف سنة، قد يعود مرة أخرى إلى كتابتها. ولكن، هناك فرق في حالة الأناجيل: فأنا أظن أنه لا يمكن لقصة المسيح أن تُروى بصورة أفضل. لقد رُويت مرات كثيرة، ولكنني أعتقد أن الآيات القليلة التي نقرأ فيها، على سبيل المثال، كيف أغوى الشيطان المسيح، تتضمن قوة أكبر من كتب *الفردوس المستعاد* «*Paradise Regained*» الأربعة. فأحدنا يستشف بأن الشك ربما لم يكن يراود ميلتون حول نوع الإنسان الذي كانه المسيح.

حسن، لدينا هذه القصص، ولدينا واقع أن البشر لا يحتاجون إلى كثير من القصص. يخيل إليّ أن تشاوسر[٨] لم يفكر قط في ابتكار قصة. لا أظن أن الناس كانوا أقل قدرة على الابتكار في تلك الأيام منهم اليوم. أعتقد أنهم كانوا يكتفون بالتنويعات الجديدة التي تضاف إلى القصة... التنويعات الحاذقة التي يضيفونها إلى القصة. وهذا يسهل، فوق ذلك، مهمة الشاعر. فمستمعوه وقراؤه يعرفون مسبقاً ما الذي سيقوله، ويمكن لهم أن يقوّموا بمقياسهم العادل ما طرأ من اختلافات.

حسناً، الملحمة - ويمكننا اعتبار الأناجيل نوعاً من الملحمة الإلهية - تقبل كل شيء. لكن الشعر، مثلما قلت، عانى انقساماً؛ أو بعبارة أدق، صارت لدينا القصيدة الغنائية والمرثية من جهة، ولدينا من جهة أخرى رواية القصص: لدينا الرواية. ويكاد أحدنا أن يشعر بإغواء اعتبار الرواية موتاً للملحمة، على الرغم من وجود روائيين من أمثال جوزيف كونراد أو هيرمان ميلفيل، حيث تستعيد الرواية كرامة الملحمة وجدارتها.

إذا ما فكرنا في الرواية والملحمة، فإننا نجد أنفسنا منقادين إلى إغواء التفكير في أن الفرق الأساسي بينهما يقوم على الفرق بين الشعر والنثر، بين غناء الشيء أو عرضه. لكنني أفكر في أن هناك فرقاً أكبر. فالفرق يستند في الواقع إلى أن المهم في الملحمة هو البطل: إنسان هو نمط لكل البشر. بينما

جوهر معظم الروايات، كما يشير مينكين Mencken، يستند إلى إخفاق إنسان، إلى انحطاط الشخصية وترديها.

هذا يقودنا إلى قضية أخرى: ما الذيْ نفكر فيه عن السعادة؟ ما الذي نفكر فيه بشأن الهزيمة، والنصر؟ عندما يتحدث الناس اليوم عن نهاية سعيدة، يعتبرونها محض تنازل للجمهور أو وسيلة ترويج تجارية؛ يعتبرونها مصطنعة. ولكن البشر، طوال قرون، كانوا قادرين، بصدق، على الإيمان بالسعادة والنصر، وإن كانوا يشعرون بما للهزيمة من جدارة وكرامة محتمتين. فعندما يكتب الناس، على سبيل المثال، عن *«الفرو الذهبي»*[٩] (إحدى أقدم قصص البشرية)، فإن المستمعين والقراء يعرفون منذ البدء أن الكنز سيُعثر عليه في النهاية.

حسن، إذا ما بدأت مغامرةٌ اليوم، فإننا نعرف أنها ستنتهي إلى الإخفاق. وعندما نقرأ ــ ويخطر لي مثال أقدره ــ *أوراق أسبرن*[١٠] *The Aspern Papers*، نعرف أن الأوراق لن يُعثر عليها أبداً. وعندما نقرأ *القلعة* لفرانز كافكا، نعرف أن الرجل لن يدخل أبداً إلى القلعة. هذا يعني، لا يمكننا أن نؤمن حقاً بالسعادة والفوز. وربما كانت هذه واحدة من مبائس عصرنا. يخيل إليّ أن كافكا كان يشعر عملياً بالشيء نفسه عندما رغب في أن تُتلف كتبه: كان يرغب في الواقع في كتابة كتاب سعيد وانتصاري، وأدرك أن ذلك لم يكن مستحيلاً عليه.

لقد كان بإمكانه أن يكتبه، دون شك، لكن الجمهور سيرى أنه لا يعبر عن حقيقة أحلامه.

فلنقل إن الإنسان، في أواخر القرن الثامن عشر أو بدايات القرن التاسع عشر (ولماذا نزعج أنفسنا في مناقشة التواريخ الدقيقة)، بدأ بابتكار الحبكات. ربما يمكننا القول إن العملية بدأت مع هاوثورن[11] وإدغار ألن بو، وإن يكن هناك، دون شك، رواد على الدوام. ومثلما يشير روبن داريو[12]، ليس ثمة من هو آدم أدبي. ولكن إدغار ألن بو هو الذي كتب أن القصة يجب أن تُكتب وعينها على الجملة الأخيرة، وأن تُكتب القصيدة وعينها على البيت الأخير. فانحدر هذا بالقصة إلى حيلة، وفي القرنين التاسع عشر والعشرين اخترع الناس كل أنواع الحبكات. وكانت هذه الحبكات أحياناً بالغة الحذق والإتقان؛ وهي، إذا ما اقتصرنا على حكايتها، أكثر حذقاً من حبكة الملحمة. ولكننا، لسبب ما، نلحظ فيها شيئاً مصطنعاً؛ أو بكلمة أدق، شيئاً مبتذلاً. وإذا ما تناولنا حالتين محددتين ـ ولتكونا قصة ***الدكتور جايكل والمستر هايد***، ورواية أو فيلماً مثل *Psicosis*[13] ـ يمكن لحبكة الثانية أن تكون أكثر براعة، ولكننا نستشف أن هناك شيئاً أكثر وراء حبكة ستيفنسون.

بالنسبة إلى الفكرة التي صغتها في البداية، عن أنه لا وجود إلا لعدد ضئيل من الحبكات، ربما علينا أن نذكر تلك الكتب

التي لا ينصب فيها الاهتمام على الحبكة، وإنما على تنوع الحبكات وتبدلها. إنني أفكر في *ألف ليلة وليلة*، في *أورلاند الغضوب* وكتب أخرى من هذا النوع. يمكننا أن نضيف كذلك فكرة الكنز المشؤوم. وهذه نجدها في Völsunga Saga[١٤]، وربما في نهاية *بيوولف*: فكرة كنز يجلب الشرور للناس الذين يجدونه. وهنا يمكننا الوصول إلى الفكرة التي حاولتُ تطويرها في محاضرتي الأخيرة، حول الاستعارة: فكرة أنه ربما كانت كل الحبكات تستجيب فقط لعدد محدود من الأنماط. إن الناس اليوم، بالطبع، يخترعون الكثير من الحبكات التي تصيبنا بالانبهار. ولكن هجمة الحبكات الحاذقة هذه قد تضعف وتنهار، ونكتشف عندئذ أن كل هذه الحبكات ما هي إلا تنويعات ظاهرية لعدد محدود من الحبكات الجوهرية. وهذا، بالنسبة لي، خارج النقاش الآن.

لا بد من الإشارة إلى واقع آخر: يبدو أن الشعراء ينسون أن حكاية الحكايات كانت أساسية، ذات مرة؛ وأنه لم يكن يُنظر إلى حكاية قصة وإلقاء بعض أبيات الشعر على أنهما شيئان مختلفان. فالرجل الذي يحكي قصة، ويغنيها؛ لم يكن مستمعوه يعتبرونه رجلاً يمارس مهمة ذات مظهرين. أو ربما لم يكن يتشكل لديهم، أصلاً، الانطباع بأن هناك مظهرين مختلفين، بل ينظرون إلى ذلك كله باعتباره أمراً أساسياً واحداً.

نصل الآن إلى زمننا، حيث نجد هذا الوضع الغريب فعلاً: لقد عشنا حربين عالميتين، ولكن، لسبب ما، لم تتبثق عنهما ملحمة؛ ربما باستثناء *أعمدة الحكمة السبعة*[١٥]. ففي *أعمدة الحكمة السبعة* نجد الكثير من السمات الملحمية. ولكن الكتاب مثقل بواقع أن البطل هو الراوي نفسه؛ مما يفرض عليه أحياناً أن يتصاغر، يتأنسن، ويبالغ في جعل نفسه قريباً من المعقول وقابلاً للتصديق. ويجد نفسه مضطراً، عملياً، إلى اللجوء إلى حيل الروائي.

هناك كتاب آخر، منسي إلى حد بعيد، قرأته على ما أعتقد، سنة ١٩١٥: رواية تدعى «*النار*» *Le Feu*، لهنري باربوس[١٦]. كان المؤلف داعية سلام؛ وكان كتاباً ضد الحرب. ولكن الملحمة تخترق الكتاب إلى حدّ ما (إنني أتذكر هجوماً مهولاً بالحراب). وكاتب آخر كان يمتلك الحس الملحمي هو كيبلنغ. نتبين ذلك في قصة بالغة الروعة مثل «*حرب الصاحب*» *A Sahib's War*». ولكن، بالطريقة نفسها التي لم يمارس بها كيبلنغ كتابة السوناتا قط، لأنه يعتقد أنها قد تبعده عن قرائه، لم يكتب الملحمة قط، مع أنه كان قادراً على فعل ذلك. وأتذكر أيضاً تشيسترتون الذي كتب «*أغنية الحصان الأبيض*»[١٧]، قصيدة عن حرب الملك ألفريد ضد الدنماركيين. ونجد فيها استعارات بالغة الغرابة (أتساءل كيف أمكن لي أن

أنسى ذكرها في المحاضرة السابقة): على سبيل المثال، «رخام مثل ضوء قمر متصلب»، «ذهبٌ مثل نار متجمدة»، حيث يقارن الرخام والذهب بشيئين أكثر منهما أولية، إنهما يقارنان بضوء القمر وبالنار؛ وليس بالنار تحديداً، وإنما بنار سحرية متجمدة.

الناس يتلهفون، بطريقة ما، إلى الملحمة. أظن أن الملحمة هي من الأشياء التي يحتاج البشر إليها. وبين كل الأمكنة (ويمكن لهذا أن يؤدي إلى نوع من الانحدار، ولكنه أمر واقع)، كانت هوليود هي التي أمدت العالم بأكبر قدر من الملحمية. فعندما يرى الناس، في كافة أنحاء الكوكب، فيلم ويسترن ـ عند رؤيتهم ميثولوجيا الفارس، والصحراء، والعدالة، والشريف، وإطلاق الرصاص، وكل هذه الأشياء ـ، أظن أنهم يلتقطون الانفعال الملحمي، سواء أعرفوا ذلك أم لم يعرفوه. ومعرفته ليست مهمة في نهاية المطاف.

حسناً، لا أريد أن أقدم نبوءات، لأن مثل هذه الأشياء تنطوي على مجازفة (مع أنها قد تتحول، على المدى البعيد، إلى حقائق)، ولكنني أظن أنه، إذا ما قيض لرواية القصص وغناء الأشعار أن يعودا إلى الاندماج معاً، فإن شيئاً بالغ الأهمية سيحدث. ربما يبدأ ذلك في الولايات المتحدة، لأن لدى الولايات المتحدة، كما تعلمون، حساً أخلاقياً لما هو خيّر ولما هو شرير. وربما كان هذا الحس موجوداً أيضاً لدى بعض البلدان، ولكنني لا أظن أنه يظهر

بصورة جلية مثلما أكتشفه هنا. فإذا ما تحقق ذلك، إذا ما استطعنا العودة إلى الملحمة، سيكون قد تم التوصل إلى شيء عظيم جداً. عندما كتب تشيسترتون: «*أغنية الحصان الأبيض*» نال عليها نقداً طيباً وأشياء من هذا القبيل، لكنه لم يجد تجاوباً من القراء. وعملياً، عندما نفكر في تشيسترتون، فإننا نفكر في سلالة الأب براون وليس في هذه القصيدة.

لم أفكر في هذه القضية إلا في عمر متقدم إلى حد لا بأس به؛ وفوق ذلك، لا أظن أنني جربت كتابة الملحمة (وإن أكن، ربما، قد خلّفت سطرين أو ثلاثة أسطر ملحمية). هذه مهمة رجال أكثر شباباً. وأحتفظ بالأمل في أنهم سيحققونها، لأن لدينا جميعنا، بكل تأكيد، الإحساس بأن الرواية آخذة بالإخفاق إلى حدّ ما. فكروا في الروايات الأساسية في زمننا، بـ*أوليسيس* جويس، على سبيل المثال، لقد قيل لنا آلاف الأشياء عن الشخصيتين فيها، ولكننا لا نعرفهما. إننا نعرف، بصورة أفضل، شخصيات دانتي أو شكسبير، التي تُقدم لنا ـ والتي تعيش وتموت ـ في بضع جمل قليلة. لا نعرف الكثير عن أوضاعهم، ولكننا نعرفهم بصورة حميمة. وهذا، بكل تأكيد، أكثر أهمية بكثير.

أظن أن الرواية آخذة بالإخفاق. أظن أن كل هذه التجارب في الرواية، وهي شديدة الجرأة والأهمية ـ فكرة تبدلات الزمن

مثلاً، وفكرة أن تكون الرواية محكية من قبل شخصيات مختلفة ـ، كلها تتوجه نحو اللحظة التي نشعر فيها بأن الرواية لم تعد ترافقنا.

ولكن هناك شيئاً مرتبطاً بالحكاية والقصة، شيء يبقى ويستمر على الدوام. لا أظن أن البشر يتعبون أبداً من سماع وحكاية القصص. وإذا ما رافق متعة سماع القصص، احتفاظنا بمتعة إضافية من كرامة الشعر وجدارته، فإن شيئاً عظيماً لا بد أن يحدث عندئذ.

ربما كنتُ رجلاً عتيقاً من القرن التاسع عشر، لكنني متفائل ولدي أمل: وبما أن المستقبل يتضمن أشياء كثيرة ـ ربما ينطوي المستقبل على كل الأشياء ـ، فإنني أفكر في أن الملحمة ستعود إلينا. وأظن أن الشاعر سيعود ليكون خالقاً من جديد. أعني أنه سيروي قصة وسيغنيها أيضاً. ولن نعتبر هذين الأمرين مختلفين، مثلما لا نعتبرهما مختلفين عند هوميروس وفيرجيل.

هوامش المحاضرة الثالثة

---

(1) وليم ووردزورث William Wordsworth: قصيدة «With Ships the Sea Was Sprinkled Far and Nigh» هي إحدى قصائد كتاب «*Poems*»، ١٨١٥.

(2) وليم شكسبير، السوناتا الثامنة

(3) هوميروس، الإلياذة: قصة آخيل، «*The Iliad: The Story of Achillés*»، ترجمة وليم هنري دنهام روس William Henry Denham Rouse، منشورات نيو أميركان ليبرري، نيويورك، ١٩٦٤.

(4) انظر بورخيس «*Las kenningar*» في تاريخ الأبدية، حيث يبدي اهتماماً كبيراً بسنوري ستورلسون Snorri Sturluson (١١٧٩-١٢٤١)، معلم الإيدا Edda الإيزلندي، والإيدا هي نوع الحكايات الأسطورية الاسكندينافية. وقصيدة بورخيس المهداة إلى سنوري ستورلسون هي كما يلي:

أنت، يا من أورثت ميثولوجيا،
من ثلج ونار، إلى ذاكرة الأبناء،
أنت، يا من رسخت الأمجاد العنيفة
لسلالتك القرصانية الشجاعة.
أحسستَ، بذهول في ليلة سيوف،

أن لحمك البشري الحزين يرتجف.
في ذلك الليل الذي بلا صباح،
شاع أنك جبان رعديد.
في ليل أيسلندا، تهيج
العاصفة المالحة البحر. وبيتك
مغلق. شربتَ حتى الثمالة.
العار الذي لا يُنسى.
وعلى رأسك يهوي السيف
مثلما هوى مرات ومرات في كتابك.

(٥) صموئيل بتلر Samuel Butler (١٨٣٥- ١٩٠٢)، في مؤلفه عن كاتب أو كاتبة أو كتّاب الأوديسة. أي: *The authoress of the «Odyssey», Where and When She Wrote, Who She Was, the Use She Made of the «Iliad», and How the Poem Grew under Her Hands.* تحرير ديفيد جرين، منشورات جامعة شيكاغو، ١٩٦٧.

(٦) شكسبير الجزء الأول من الملك هنري الرابع، الفصل الأول، المشهد الأول، الأبيات ٢٥- ٢٧:

Those blessed feet
Which fourteen hundred years ago were nail'd
For our advantage on the bitter cross.

(تينك القدمان المقدستان
اللتان سُمّرتا قبل الف واربعمئة سنة
من أجل خيرنا على الصليب المر).

(٧) وليم لانغلند William Langland (١٣٣٠؟- ١٤٠٠)، The Vision of Piers the Plowman. تحرير كيت م. وارن، وت. فيشر أوين، لندن ١٨٩٥.

(٨) تشاوسر Godofredo Chaucer: شاعر إنكليزي (١٣٤٠؟- ١٤٠٠)، مؤسس الأدب الشعري بحكاياته المشهورة باسم «*قصص كانتربري*» CanterberyTales.

(٩) **الفرو الذهبي، هو فرو الكبش الخارق الذي امتطته هيلة Hele مع أخيها فريكسون Frixo ليجتازا هيليسبونت Helespont. وبعد أن قدم فريكسون الكبش قرباناً إلى زيوس، علق كبير الآلهة فروه على شجرة في غابة آريس، وكلف تنيناً مخيفاً بحراسته. لكن جاسون، ومعه الأرغيون، تمكن من الاستيلاء على الفرو الذهبي.**

(١٠) هنري جيمس Henry James: «**أوراق أسبرن**» *The Aspern Papers*، مارتن سكير، لندن، ١٩١٩.

(١١) هوثورن Nathaniel Hawthorne: روائي أمريكي (١٨٠٤- ١٨٦٤)، من أبرز أعماله «*الحرف القرمزي*» و«*البيت ذو الشرفات السبع*».

(١٢) روبن داريّو Rubén Darío: شاعر وكاتب نيكاراغوي (١٨٦٧- ١٩١٦). اعتُرف به كأعظم شاعر ناطق بالإسبانية في عصره. وقاد حركة تجديد عرفت بالحداثة modernismo، كان لها أوسع الأثر على الشعر والشعراء في إسبانيا وأمريكا اللاتينية على السواء. من أشهر أعماله «*أزرق*» *Azul* (١٨٨٨)، «**أناشيد الحياة والأمل**» *Cantos de vida yesranza* (١٩٠٥)، «**قصيدة الخريف وقصائد أخرى**» *Poema del otoño*

y otros poemas (١٩١٠).

(١٣) *Psicosis*: عنوان فيلم سيكولوجي مشهور للمخرج السينمائي الإنكليزي ألفرد هيتشكوك، عُرض في صالات السينما العربية باسم «نفوس معقدة»

(١٤) Völsunga Saga: أسطورة اسكندينافية (*The Story of the Volsungs and* Niblungs)، تحرير هـ. هالادي سبرلنغ H. Halliday Sparling، ترجمها عن الإيزلندية إيريكر ماغنيسون ووليم موريس، لندن ١٨٧٠.

(١٥) توماس إدوارد لورانس Tomas E. Lawrence (١٨٨٨- ١٩٣٥) عسكري وكاتب إنكليزي. كان عميلاً للاستخبارات البريطانية في المنطقة العربية. وألف كتاب «*عمدة الحكمة السبعة*» *Seven Pillars of Wisdom*، لندن، ١٩٣٥.

(١٦) هنري باربوس Henri Barbusse: كاتب فرنسي (١٨٧٣- ١٩٣٥)، مؤلف رواية «*النار*» *Le Feu, Journal d'une escouade*، منشورات Flammarios، باريس.

(١٧) ج. ك. تشيسترتون، «The Ballad of the White Horse» («بالاد الحصان الأبيض»)، (١٩١١)، في كتاب *The Collected Poems of G.K.Chesterton*، منشورات سيسل بالمير، لندن، ١٩٢٧. ص ٢٢٥. وهي قصيدة طويلة مؤلفة من خمسمئة وثلاثين مقعاً. بورخيس يستشهد بالمقطع ٢٢ من الكتاب الثالث.

IV

موسيقى الكلمات والترجمة

من أجل الوضوح، سأقتصر الآن على الحديث عن مشكلة الترجمة الشعرية. إنها مشكلة صغرى ولكنها شديدة الاتصال بموضوعنا. ولا بد لمناقشة هذه القضية من أن تمهد لنا الطريق إلى موضوع موسيقى الكلمات (أو ربما سحر الكلمات)، إلى معنى الشعر وإيقاعه.

حسب خرافة متجذرة وواسعة الانتشار، كل ترجمة هي خيانة لأصل فريد لا نظير له. ويعبر عن ذلك على أحسن وجه تلاعب الألفاظ الإيطالي المعروف على نطاق واسع « *Traduttore, traditore* » أي «المترجم خائن»، وهي عبارة يُفترض أنها غير قابلة للدحض. ولأن هذا التلاعب بالكلمتين واسع الشعبية، فلا بد أنه يخفي بذرة من الحقيقة، نواة من الحقيقة.

سنناقش إمكان (أو استحالة) الترجمة الشعرية ونجاحها (أو نقيض ذلك). ووفقاً لعادتي، سننطلق من بعض الأمثلة، لأني لا

أعتقد بإمكانية خوض نقاش دون أمثلة. ولأن ذاكرتي تشبه النسيان إلى حد كبير أحياناً، فسوف أختار أمثلة موجزة، ذلك أن تحليل مقاطع طويلة أو قصائد كاملة سيتخطى وقتنا المحدد وطاقتي.

ولنبدأ بقصيدة/ *غنية برونانبور* وترجمة تنيسون لها[1]. هذه القصيدة نُظمت في أوائل القرن العاشر (وتواريخي غير مؤكدة تماماً على الدوام) للاحتفال بانتصار رجال ويزيكس Wessex على فايكنغيي دوبلين، وعلى الاسكتلنديين والغاليين. فلننتقل الآن إلى تفحص بعض الأبيات. في الأصل السكسوني القديم، نجد شيئاً يُقرأ على هذا النحو تقريباً: « sunne up æt morgentid mære tungol». هذا يعني، «الشمس في المد الصباحي» أو «الشمس في ساعات الصباح»، وبعد ذلك «هذه النجمة المشهورة» أو «هذه النجمة المهيبة»، وإن تكن كلمة «مشهورة» هنا، هي الترجمة الأفضل لـ («mære tungol»). وفي ما يلي ذلك، يسمي الشاعر الشمس «godes candel beorht»: «قنديل الرب الساطع».

وقد قام ابن تنيسون بترجمة هذه القصيدة نفسها إلى الإنكليزية نثراً، ونُشرت في مجلة[2]. وربما شرح الابن لأبيه بعض القواعد الأساسية للشعر الإنكليزي القديم: الإيقاع، استخدام الجناس الاستهلالي بدلاً من القافية، وأشياء أخرى مشابهة. وبعد ذلك، حاول تنيسون، وكان مولعاً بالتجريب، أن يكتب شعراً

إنكليزياً قديماً بإنكليزية حديثة. من المهم الإشارة إلى أنه، بالرغم من أن التجربة كانت نجاحاً باهراً، إلا أنه لم يكررها قط. بحيث أننا إذا ما بحثنا عن أشعار إنكليزية قديمة في أعمال اللورد ألفرد تنيسون، سيكون علينا أن نكتفي بهذا المثال الوحيد والاستثنائي، *أغنية برونانبور*.

هذان المثالان ـ «الشمس، هذا النجم المشهور» و«الشمس، قنديل الرب الساطع» ـ ترجمهما تنيسون هكذا: «when first the great/ Sun-star of morning-tide» («عندما النجم/ الشمسي العظيم في المّد الصباحي»)[٣]. حسن، «sun-star of morning-tide» إنها، في رأيي، ترجمة مؤثرة حقاً. بل إنها أكثر سكسونية أيضاً من الأصل، ذلك أنها تقدم لنا كلمتين جيرمانيتين مركبتين: «sun-star» و«morning-tide». ومما لا شك فيه، مع أنه يمكن لـ «morning-tide» («المد الصباحي») أن تُفهم على أنها «morning-time» («ساعات الصباح»)، يمكننا أن نفكر أيضاً في أن تنيسون أراد أن يوحي لنا بصورة فجر بدأ يطفى على السماء. وهكذا فإن ما لدينا هو جملة غريبة حقاً: «when first the great/ Sun-star of morning-tide». وعلى الفور، بعد بيت من ذلك، عندما يصل تنيسون إلى «قنديل الرب الساطع»، يترجمها «Lamp of Lord God» («مصباح السيد الرب»).

فلنتناول الآن مثالاً آخر، وهو ليس ترجمة متقنة لا تشوبها

شائبة وحسب، وإنما جميلة أيضاً. وفي هذه المرة سنتأمل ترجمة عن الإسبانية. إنها القصيدة الرائعة «ليلة الروح القاتمة» « Noche oscura del alma» التي كتبها في القرن السادس عشر، واحد من أكبر - ويمكننا القول دون خوف إنه أكبر - الشعراء الإسبان، وكل البشر الذين استخدموا اللغة الإسبانية لأغراض الشعر. إنني أتحدث، بالطبع، عن سان خوان دي لاكروث[٤]. المقطع الأول يقول ما يلي:

En una noche oscura,
con ansias en amores inflamada,
oh dichosa ventura!,
salí sin ser notada
estando ya mi casa sosegada.

في ليلة مظلمة،
بلهفة غراميات ملتهبة،
آه، أيتها المغامرة السعيدة!
خرجتُ دون أن أُرى
إذ كان مسكني ساكناً.

إنه مقطع رائع. ولكن إذا ما أمعنا النظر في البيت الأخير مستخرجاً من سياقه ومعزولاً (من المؤكد أنه من غير المقبول عمل شيء كهذا)، فإنه سيبدو بيتاً أقرب إلى المتوسط: « estando

«ya mi casa sosegada» («وكان مسكني ساكناً»). لدينا سأسأة السينات (س) الثلاث في قوله «casa sosegada.». و sosegada ليست كلمة استثنائية بحد ذاتها. أنا لا أحاول ازدراء النص أو الحط منه. إنني أشير فقط (وقريباً جداً سترون لماذا أفعل ذلك) إلى أن البيت، عند عزله، إخراجه من سياقه، هو بيت مبتذل إلى حدّ كبير.

هذه القصيدة ترجمها إلى الإنكليزية أرثر سيمونز في أواخر القرن التاسع عشر. الترجمة ليست جيدة[٥]، ولكن إذا أردتم تفحصها، يمكنكم العثور عليها في *Oxford Book of Modern Verse* الذي أعده ييتس. منذ بضع سنوات، قام شاعر سكوتلندي كبير، وجنوب أفريقي أيضاً، هو روي كامبل، بترجمة «ليلة الروح القاتمة». أرغب لو كان الكتاب لدي هنا، ولكننا نكتفي بالبيت الذي استشهدت به للتو، «وكان مسكني ساكناً»، ولنر ما الذي فعله به روي كامبيل. لقد ترجمه كما يلي: «When all the house was hushed» («عندما كان البيت كله صامتاً»)[٦]. نجد كلمة «*all*» التي تعطي الإحساس بالمكان، الإحساس بالاتساع، في بيت الشعر. وبعد ذلك مباشرة كلمة «hushed» الإنكليزية الجميلة، البديعة، فتبدو «hushed» كما لو أنها تقدم لنا موسيقى حقيقية للصمت.

أضيفُ إلى هذين المثالين المناسبين جداً لفن الترجمة، مثالاً

ثالثاً. وهذا المثال لن أعلق عليه، ذلك أنه ليس شعراً مترجماً إلى شعر، وإنما هو نثر مرفوع إلى النظم، إلى الشعر. ولنأخذ القول اللاتيني الشائع (وهو مأخوذ عن الإغريق بالطبع) «Ars longa, vita brevis» («الفن مديد، والحياة قصيرة»)، أو كما يجب أن يلفظ، على ما أظن «uita breuis». (وهذا اللفظ يبدو قبيحاً حقاً. فلنرجع إلى «vita brevis»، إلى فيرجيل وليس إلى «يورجيلوس Uerguilius» كما يجب أن يُلفظ.) إنه قول يراد به التأكيد وحسب، يراد به إبداء رأي. وهو رأي أولي، شفاف. نبرته السطحية صائبة. وهو، عملياً، نوع من النبوءة بالبرقية، من الأدب الذي ولد من البرقيات. «الفن مديد، الحياة قصيرة». هذه العبارة المبتذلة تكررت مرات كثيرة. وفي القرن الرابع عشر احتاج «un grand translateur»[٧]، ("مترجم كبير") ـ المعلم جوفري تشاوسر ـ إلى هذه الجملة. لا شك في أنه لم يكن يفكر في الطب؛ ربما كان يفكر في الشعر. ولكنه ربما... (والنص ليس بين يدي، وهذا يتيح لنا أن نختار)... ربما كان يفكر في الحب، وأراد أن يُسرّب هذه الجملة. فكتب: «The life so short, the craft so long to learn» («الحياة بالغة القصر، والفن بالغ الطول لفهمه»)[٨]؛ أو كان يلفظها، مثلما تخيلتم، بإنكليزية ذلك العصر: «The lyf so short, the craft so long to learne». هنا لا نجد التأكيد وحسب، وإنما كذلك الموسيقى الحقيقية للكآبة. يمكننا أن نرى كيف أن

الشاعر لا يفكر فقط في صعوبة الفن وفي قصر الحياة؛ بل هو يشعر ذلك أيضاً. وهذا هو ما تضيفه الكلمة المفتاح «so» التي تبدو، ظاهرياً، غير مرئية وغير مسموعة. « The lyf so short, the craft so long to learne».

فلنرجع إلى المثالين الأولين: *أغنية برونانبور* الشهيرة بترجمة تنيسون، و«ليلة الروح القاتمة» لسان خوان دي لاكروث. إذ تأملنا في الترجمتين اللتين ذكرتهما، نجد أنهما ليستا أدنى من الأصل، لكننا نلمح اختلافاً. والاختلاف كامن في ما هو أبعد من إمكانات الترجمة؛ إنه يرتبط، تحديداً، بالطريقة التي نقرأ بها الشعر. فإذا ما تذكرنا *أغنية برونانبور*، فإننا نعرف أنها تولدت من عاطفة وانفعال عميقين. نحن نعرف أن السكسونيين قد تعرضوا، مرات كثيرة، للهزائم على يد الدانمركيين، ونعرف كم كان السكسونيون يمقتون ذلك الوضع. ويمكن لنا أن نفكر في السعادة التي أحس بها السكسونيون الغربيون عندما تمكنوا، بعد يوم قتال طويل ـ معركة برونانبور، إحدى أكبر المعارك في تاريخ إنكلترا العصر الوسيط ـ، من هزيمة أولاف Olaf، ملك الفايكنغ في دوبلين، والاسكوتلنديين والغاليين البغيضين. نفكر في ما أحسوا به. في ما أحس به الرجل الذي كتب القصيدة. ربما كان راهباً. ولكن الحقيقة هي أنه بدل أن يقدم الشكر للرب (على الطريقة الأرثوذكسية)،

وجه الشكر على النصر لسيف ملكه ولسيف الأمير إدموند. لم يقل إن الرب قد وهبهم النصر؛ بل قال إنهم حصلوا عليه «swordda edgiou»، «بحد السيوف». القصيدة كلها مفعمة بسعادة وحشية، قاسية. تسخر ممن هُزموا. تروي كيف غاد الملك وأخوه إلى وِسكس، إلى موطنه في («أرض ساكسونلاند الغربية»). «his «West-Saxonland»، كما يسميها تينسون حين يقول: («ذهبا إلى ويست ـ ساكسونلاند، راضيين عن الحرب»)[٩].

بعد ذلك، يوغل متعمقاً في تاريخ إنكلترا؛ يفكر في الرجال الذين جاؤوا من جوتلانديا، يفكر في هينفست وهورسا[١٠]. إنه أمر نادر، فلست أظن أن كثيرين كان لديهم مثل هذا الحس بالتاريخ في العصر الوسيط. وهكذا علينا أن نعتبر القصيدة ثمرة عاطفة عميقة. علينا أن نعتبرها انجرافاً شعرياً هائلاً.

عندما نشير إلى ترجمة تنيسون، مهما بلغ تقديرنا لها (وأنا عرفتها قبل أن أعرف الأصل السكسوني)، فإننا نعتبرها تجريباً متقناً لترجمة الشعر الإنكليزي القديم، بادر إليه معلم في نظم الشعر الإنكليزي الحديث؛ هذا يعني أن السياق مختلف. ولا شك في أن المترجم غير مذنب في ذلك. ويحدث الشيء نفسه في ترجمة روي كامبل لقصيدة سان خوان دي لا كروث: يمكن لنا أن نفكر (وأظن أنه ليس من غير المقبول التفكير في الأمر) أن الترجمة الإنكليزية: «when all the house was hushed» هي أسمى

حقاً ـ من وجهة النظر الأدبية المحضة ـ من الأصل الإسباني: «estando ya mi casa sosegada». ولكن لهذا علاقة ضئيلة بشأن حكمنا على القطعتين، الأصل الإسباني والترجمة الإنكليزية. ففي الحالة الأولى، نفكر في أن سان خوان دي لا كروث قد بلغ أعلى تجربة يمكن لروح الإنسان أن تبلغها: تجربة النشوة، التقاء روح بشرية بروح إلوهية، بالروح الإلهية، بالرب. وبعد أن امتلك هذه التجربة التي لا توصف، كان عليه أن ينقلها ويوصلها، بطريقة ما، من خلال الاستعارات. عندئذ وجد في متناول يده *نشيد الإنشاد*، فأخذ منه (وقد فعل متصوفون كثيرون ذلك) صورة الحب الجنسي كتجسيد للاتحاد التصوفي بين الإنسان وربه، وكتب القصيدة. وهكذا فإننا نسمع ـ ويمكننا القول إننا نسمع بالمصادفة، مثلما في حالة السكسوني ـ الكلمات الدقيقة نفسها التي تلفظ بها سان خوان دي لا كروث.

فلننظر الآن في ترجمة روي كامبل. إنها تبدو لنا جيدة، ولكننا ربما نميل إلى التفكير: «أجل، إن عمل هذا الاسكتلندي جيد بالرغم من كل شيء». وهذا مختلف بكل تأكيد. هذا يعني، الفرق بين الترجمة والأصل ليس فرقاً بين النصوص نفسها. أفترض أننا إذا كنا لا نعرف أيهما هو الأصل وأيهما الترجمة، فإننا نستطيع الحكم عليهما بتجرد. ولكن، لسوء الحظ أنه لا يمكن أن يكون الأمر على هذا النحو.

وبالتالي فإننا نفترض أن عمل المترجم أدنى على الدوام - بالرغم من أن الترجمة قد تكون بمثل جودة النص.

نصل الآن إلى مشكلة أخرى: مشكلة الترجمة الحرفية. عندما أتحدث عن ترجمة «حرفية» فإنني أستخدم استعارة واسعة الانتشار، ذلك أنه إذا كان من غير الممكن للترجمة أن تكون أمينة للأصل كلمة فكلمة، فإنها ستكون أقل أمانة حرفاً فحرفاً. في القرن التاسع عشر، أقدم متخصص بالأدب الإغريقي، شبه منسي عملياً، ويدعى نيومان، على ترجمة هوميروس ترجمة حرفية وبالوزن السداسي[11]. كان هدفه نشر ترجمة «يعارض بها» هوميروس الذي ترجمه بوب. وقد استخدم عبارات من نوع «أمواج رطبة»، و«بحر النبيذ القاتم» وعبارات أخرى من هذا النوع. لكن ماثيو أرنولد كانت له نظرياته الخاصة عن كيفية ترجمة هوميروس. وعندما ظهر كتاب السيد نيومان، كتب أرنولد مراجعة لهذه الترجمة. وقد ردّ عليه نيومان؛ فعاد ماثيو أرنولد للرد عليه. ويمكننا أن نقرأ هذه المناظرة في *مقالات ماثيو أرنولد*.

كان لديهما الكثير مما يودان قوله عن مظهريّ المسألة. فنيومان يرى أن الترجمة الحرفية هي الأكثر أمانة. وماثيو أرنولد بدأ بنظرية حول هوميروس. فقال إن صفات عديدة ومتنوعة قد اجتمعت في هوميروس، منها: الوضوح، النبل، البساطة، وأشياء

أخرى مماثلة. وهو يعتقد أنه على المترجم أن يضع نصب عينيه دائماً نقل انطباع عن هذه الصفات، حتى عندما لا يُبرزها النص. وأشار ماثيو أرنولد إلى أن الترجمة الحرفية تؤدي إلى المغالاة في الغرابة والخشونة.

ونحن في اللغات الرومانية، على سبيل المثال، عندما نتحدث عن حالة الجو لا نقول «إنه بارد» «Está frío». بل نقول «يعمل برداً» أي «Hace frío» بالإسبانية، و«Il fait froid» بالفرنسية، و« Fa freddo» بالإيطالية... إلخ. ولكنني لا أظن أن هناك من يترجم « Il fait froid» إلى الإنكليزية بـ «It makes cold» بدلاً من «It is cold». ومثال آخر: نحن نقول بالإنكليزية «Good Morning» («صباح الخير»)، بينما نقول بالإسبانية «Buenos días» (أي «Good days»). فإذا ما ترجمنا «Good morning» إلى «Buena mañana»، فستبدو لنا الترجمة حرفية، غير أنه سيكون من الصعب اعتبارها ترجمة أمينة.

وأشار أرنولد إلى أننا عندما نقوم بترجمة نص ترجمة حرفية، تنشأ تفخيمات زائفة. ولست أدري إذا كان قد أخذ في اعتباره ترجمة الكابتن بورتن لكتاب *ألف ليلة وليلة*؛ ربما تكون قد وصلته متأخرة كثيراً. فقد ترجم بورتن «*كتاب ألف ليلة وليلة*» كما يلي: *Book of the Thousand Nights and* a Night بدلاً من أن يترجمها *Book of the Thousand and One Nights*. إنها ترجمة

حرفية. وهي أمينة للنص العربي كلمة فكلمة. لكنها ترجمة غير دقيقة بمعنى أن كلمات «كتاب ألف ليلة وليلة» هي صيغة شائعة بالعربية، ولكنها تثير فينا نوعاً من المفاجأة الخفيفة بالإنكليزية. وهذا، دون شك، ما لا يرمي إليه النص الأصلي بالعربية.

ينصح ماثيو أرنولد مترجمَ هوميروس بأن يُبقي نسخة من الكتاب المقدس في متناول يده. ويقول إنه يمكن للكتاب المقدس بالإنكليزية أن يكون نوعاً من المثال الذي يُحتذى به لترجمة هوميروس. ولكن، لو أن ماثيو أرنولد درس كتابه المقدس بتمعن، لكان انتبه إلى أن الكتاب المقدس بالإنكليزية يغص بترجمات حرفية، وأن شطراً من الجمال الاستثنائي للكتاب المقدس بالإنكليزية يكمن في هذه الترجمات الحرفية.

فنحن نجد، على سبيل المثال، «a tower of strength» («برجُ حصنٍ»). وهذه هي الجملة التي ترجمها مارتن لوثر بـ « ein feste Burg»، «مدينة حصينة (أو راسخة المنعة)». ولدينا « The song of songs» أي «نشيد الإنشاد». فقد قرأت عند فراي لويس دي ليون أنه لا وجود لدى العبرانيين لصيغ تفضيل، ولهذا لا يمكنهم أن يقولوا «أعظم الأغاني» أو «أفضل نشيد». فيقولون «نشيد الإنشاد»، مثلما كان يمكن لهم أن يقولوا «ملك الملوك» بدلاً من «الإمبراطور» أو «الملك الأعظم»؛ أو أن يقولوا «قمر الأقمار» بدلاً

من «أكبر قمر»، أو «ليلة الليالي» بدلاً من «أكثر الليالي قداسة».
وإذا ما قارنا الترجمة الإنكليزية «Song of Songs» بترجمة لوثر الألمانية، نرى أن لوثر الذي لا يولي اهتماماً للجمال، وإنما يريد للألمان أن يفهموا النص وحسب، قد ترجم الكلمات نفسها إلى «Das hohe Lied» ، أي «النشيد الطيب». وهكذا نكتشف أن هاتين الترجمتين الحرفيتين تسهمان في إضفاء الجمال.

عملياً، يمكن القول إن الترجمات الحرفية لا تؤدي إلى الخشونة والمغالاة في الغرابة فقط، مثلما يقول ماثيو أرنولد، وإنما هي تؤدي كذلك إلى التجديد والجمال. وأظن أننا جميعنا نلحظ ذلك، لأننا إذا ما تفحصنا ترجمة حرفية لقصيدة مغالية في الغرابة، فإننا ننتظر شيئاً إكزوتيكياً. وإذا لم نجده فسوف نشعر بخيبة الأمل.

نصل الآن إلى واحدة من أفضل الترجمات الإنكليزية وأوسعها شهرة. إنني أتحدث، بالطبع، عن ترجمة فيتزجيرالد لـ «*رباعيات*» عمر الخيام(١٢). المقطع الأول منها يقول ما يلي:

Awake! For morning in the bowl of night
Has flung the stone that puts the stars to flight;
And, lo! The hunter of the East has caught
The Sultan's turret in a daze of light.

(أفيقوا! فالصباح رمى في جفنة الليل

الحجر الذي يطيّر النجوم؛

آه، وصياد الشرق أمسك

برج السلطان بأنشوطة الضياء.)

ومثلما نعرف، فإن سوينبورن وروزيتي هما من اكتشفا الكتاب في إحدى المكتبات. وقد أذهلهما جماله. لم يكونا يعرفان أي شيء على الإطلاق عن إدوارد فيتزجيرالد الذي كان رجل أدب شبه مغمور. وكان قد حاول ترجمة أشعار كالديرون و*منطق الطير* لفريد الدين العطار؛ ولم تكن ترجماته تلك على قدر كبير من الجودة. بعد ذلك ظهر عمله المشهور، والذي صار اليوم كلاسيكياً.

لقد التقط روزيتي وسوينبورن جمال الترجمة، ولكننا الآن نتساءل عما إذا كانا سيلتقطان هذا الجمال لو أن فيتزجيرالد قدم الرباعيات كعمل أصلي (وقد كان أصلياً بطريقة ما) أكثر من كونه ترجمة. أكانا سيقدران بأنه من المسموح لفيتزجيرالد أن يقول: «Awake! For morning in the bowl of night/ Has flung the stone that puts the stars to flight;» (البيت الثاني يحيلنا إلى هامش في أسفل الصفحة، يشرح لنا فيه أن إلقاء حجر في إناء هو الإشارة إلى انطلاق القافلة.) وأتساءل إذا ما كان فيتزجيرالد نفسه سيتقبل إيراد «أنشوطة الضياء» («noose of light») و«برج

السلطان» في قصيدة له.

لكنني أظن أنه يمكننا أن نطيل التوقف عند بيت واحد، وهو بيت نجده في المقاطع المتبقية.

Dreaming when dawn's left hand was in the sky
I heard a voice within the tavery cry:
«Awake my little ones, and fill the cup
Before life's liquor in its cup be dry».

(في الحلم، بينما يد الفجر اليسرى في السماء
سمعتُ صوتاً وسط صخب الحانة:
«استيقظوا يا صغاري، واملؤوا الكأس
قبل أن يجف في كؤوسه نسغ الحياة»)

فلنتوقف عند البيت الأول: «في الحلم، بينما يد الفجر اليسرى في السماء». مما لا شك فيه أن مفتاح هذا البيت هو في كلمة «اليسرى». فلو أنه استخدم أي صفة أخرى، لما كان للبيت من معنى. لكن «يد يسرى» تجعلنا نفكر في شيء غريب... في شيء مشؤوم. نحن نعلم أن اليد اليمنى مرتبطة بما هو «مستقيم» ـ وبكلام آخر، بالاستقامة، بالصفاء ـ، لكننا نجد هنا الكلمة البغيضة «يسرى». فلنتذكر الجملة الإسبانية القائلة: «طعنة رمح يسرى تخترق القلب»: إنها فكرة شيء مشؤوم. نشعر بأن هناك

شيئاً خفياً من المراوغة، من الخبث، في هذه «اليد اليسرى للفجر». فإذا كان الشاعر الفارسي يحلم، بينما يد الفجر اليسرى في السماء، فإن حلمه قد تحول على الفور إلى كابوس. ولأننا نكاد لا نعي ذلك، فليس علينا أن نتوقف عند كلمة «يسرى». لكن كلمة «يسرى» هي التي تحدد الاختلاف كله. إن فنية هذا البيت الشعرية شديد الحساسية والسرية. ونحن نتقبل «في الحلم، بينما يد الفجر اليسرى في السماء» لأننا نفترض أن هناك أصلاً فارسياً يكفله. لكن ما أعرفه هو أن عمر الخيام لا يؤكد ما ذهب إليه فيتزجيرالد. وهذا يطرح علينا مسألة مثيرة للاهتمام: ترجمة حرفية أبدعت جمالاً خاصاً بها، ولها وحدها.

لقد تساءلتُ على الدوام عن منشأ الترجمات الحرفية. إننا اليوم مناصرون لهذا النوع من الترجمات؛ وكثيرون نحن الذين لا نتقبل، عملياً، إلا الترجمات الحرفية، لأننا نريد أن نعطي لكل ذي حق حقه. وكان يمكن لهذا أن يبدو جريمة في نظر مترجمي الماضي الذين كانوا يفكرون في شيء يكون أكثر جدارة بكثير. كانوا يريدون أن يثبتوا أن إمكانية اللغة المحلية، في قصيدة عظيمة، لا تقل عن إمكانية اللغة الأصلية. وأعتقد أن دون خوان دي خاوريغي[١٣]، كان يفكر في هذا الأمر بالذات عندما ترجم لوكانو[١٤] إلى الإسبانية. ولست أظن أن أحداً من معاصري بوب كان يفكر في هوميروس وبوب. وإنما أفترض أن القراء، أفضل القراء على الأقل، كانوا يفكرون في القصيدة نفسها. ما

كان يهمهم هو *الإلياذة والأوديسة*، ولا يعيرون اهتماماً للترهات اللفظية. وخلال العصور الوسطى كلها، لم يكن الناس ينظرون إلى الترجمة بمعنى النقل الحرفي، وإنما كإعادة إبداع شيء جديد: أشبه بعمل شاعرٍ، قرأ عملاً ما، وراح يطوره بعد ذلك على طريقته الخاصة، حسب قدراته والإمكانات المعروفة للغته حتى ذلك الحين.

ما هو منشأ الترجمات الحرفية إذاً؟ لا أظن أنها ظهرت نتيجة التقدم في العلم، ولا أظن أنها ظهرت نتيجة هاجس الدقة. أعتقد أنه كان لها منشأ لاهوتي. فعلى الرغم من أن الناس كانوا يرون أن هوميروس هو أعظم الشعراء، إلا أنهم لا ينسون أن هوميروس كان بشراً «quandoque dormitat bonus Homerus»[١٥]، ويمكن بالتالي لكلماته أن تتبدل. ولكن عندما صار لا بد من ترجمة الكتاب المقدس، طُرحت مسألة شديدة الاختلاف، إذ كان يفترض أن الكتاب المقدس هو من وضع الروح القدس. وعندما نفكر في الروح القدس، عندما نفكر في ذكاء الرب غير المتناهي مرتبطاً بمهمة أدبية، فإننا لا نستطيع أن نتصور وجود عناصر طارئة ـ عناصر مصادفة ـ في عمله. لا. فإذا ما كتب الرب كتاباً، إذا ما تفضل الرب على الأدب، فإن كل كلمة، كل حرف، مثلما يقول القباليون، يجب أن يكون قد جاء نتيجة تأمل عميق. ويمكن للتلاعب بالنص الذي صاغه الذكاء غير المحدود والسرمدي أن يكون تجديفاً.

وهكذا، أظن أن فكرة الترجمة الحرفية برزت مع ترجمات الكتاب المقدس. إنه مجرد افتراض مني (يخيل إليّ أن ثمة مختصين كثيرين حاضرين هنا، ويمكن لهم أن يصححوا لي إذا ما كنت مخطئاً)، ولكنه افتراض أعتبره محتملاً إلى حدّ بعيد. وعندما تم التوصل إلى ترجمات حرفية باهرة للكتاب المقدس، بدأ البشر يكتشفون... بدؤوا يفكرون في أن ثمة جمالاً في أساليب التعبير الأجنبية. وصار الجميع اليوم مؤيدين للترجمات الحرفية، لأن الترجمة الحرفية تستثير فينا على الدوام هزة الدهشة الخفيفة التي ننتظرها. وعملياً، يمكن القول إنه لا حاجة إلى الأصل. وربما سيأتي الوقت الذي سيُنظر فيه إلى الترجمة على أنها شيء قائم بذاته. فلنفكر في *سوناتات مترجمة عن البرتغالية*، لإليزابيث باريت براوننيغ.

لقد جربتُ في إحدى المرات استعارة أقرب لأن تكون جريئة، لكنني أدركت أنها ستكون غير مقبولة لأنها صادرة عني (فأنا مجرد معاصر فقط)، وهكذا نسبتها إلى فارسي أو اسكندنافي قديم. عندئذ قال أصدقائي إنها مدهشة؛ ولم أخبرهم طبعاً بأنني أنا الذي ابتدعتها، لأنني كنت معجباً بتلك الاستعارة. وكان يمكن، في نهاية المطاف، أن يكون الفرس أو الاسكندنافيون هم من ابتدعوا تلك الاستعارة، أو أخريات غيرها أفضل منها بكثير.

وهكذا، فلنعد إلى ما قلته في البداية: إنه لا يمكن الحكم على الترجمة من خلال الألفاظ، وإن كان من الممكن محاكمتها من خلال الألفاظ، ولكنها ليست مجرد ألفاظ على الإطلاق. فأنا على سبيل المثال (وآمل الا تفكروا في أنني أقول تجديفاً)، درستُ بتمعن شديد (لكن هذا حدث منذ أربعين سنة، ويمكنني أن أتعلل بأخطاء الشباب!) *أزهار الشر* *Les Fleurs du mal* لبودلير و*Blumen des Böse* لستيفان جورج. وأعتقد، دون مجال للشك، أن بودلير هو شاعر متفوق على ستيفان جورج، غير أن ستيفان جورج كان أكثر براعة حِرَفية بكثير. وأعتقد أننا إذا ما قارنا الكتابين بيتاً بيتاً، سنكتشف أن «ترجمة» *Umdichtung* ستيفان جورج (وهذه كلمة ألمانية جميلة لا تعني قصيدة مترجمة عن أخرى، وإنما قصيدة منسوجة انطلاقاً من قصيدة أخرى؛ ولدينا أيضاً بالألمانية كلمة «Nachdichtung»، ترجمة حرة؛ و«*Übersetzung*»، ترجمة عادية)، أظن أن ترجمة ستيفان جورج قد تكون أفضل من كتاب بودلير. ولكن هذا لا ينفع ستيفان جورج بكل تأكيد، لأن المهتمين ببودلير ـ وأنا ممن اهتموا كثيراً ببودلير ـ يدركون أن الكلمات صدرت عن بودلير؛ وهذا يعني أنهم يفكرون في سياق حياة بودلير كلها. أما في حالة ستيفان جورج فلدينا شاعر متمكن، إنما متحذلق بعض الشيء، ينتمي إلى القرن العشرين، ويصوغ كلمات بودلير

الأصلية بلغة أجنبية، هي الألمانية.

لقد تحدثت عن الحاضر. وأقول الآن إن حسنا التاريخي يثقل علينا، يضايقنا. لا نستطيع أن ندرس نصاً قديماً مثلما فعل ذلك رجال العصر الوسيط، أو عصر النهضة، أو حتى القرن الثامن عشر. نحن اليوم تشغلنا الظروف؛ نريد أن نعرف بالضبط ما الذي كان يرمي إليه هوميروس عندما كتب عن «بحر بلون النبيذ» (أجل «بحر بلون النبيذ» هي الترجمة الصحيحة، وهو ما لا أدري حقيقته). ولكن، إذا كانت عقليتنا تاريخية، أظن أنه ربما لا يمكن لنا أن نتصور مجيء يوم لا يكون فيه التاريخ حاضراً في أذهان البشر مثلما هو لدينا. سيأتي يوم لا يكون فيه اهتمام البشر كبيراً بأحداث الجمال وظروفه؛ وإنما يهتمون بالجمال لذاته. بل قد لا يهتمون بأسماء الشعراء أو سير حياتهم.

وسيكون من دواعي التفاؤل التفكير في أن هناك أمماً بكاملها تفكر بهذه الطريقة. فأنا لا أظن بأن لدى الناس في الهند، مثلاً، حساً تاريخياً. إحدى الصعوبات التي واجهها الأوربيون الذين يكتبون أو كتبوا تواريخ للفلسفة الهندية هي أن الهنود يعتبرون الفلسفة كلها معاصرة. هذا يعني أن ما يهمهم هي المسائل نفسها، وليس السير الحياتية أو التواريخ، أو المعطيات الكرونولجية. فكون فلان هو معلم فلان، وكان يكتب متأثراً بكذا، كل هذه الأمور هي مجرد تفاهات في نظرهم. ما

يشغلهم هو لغز الكون. وآمل أن البشر، في المستقبل (وأرجو أن يكون هذا المستقبل عند منعطف الناصية)، سيهتمون بالجمال، وليس بظروف الجمال. عندئذ ستكون لدينا ترجمات ليست فقط جيدة (فهذه صارت متوفرة لدينا) وإنما كذلك مشهورة مثل هوميروس شابمان، ورابليه يوركهارت، و*أوديسة* بوب[١٦]. وأظن أنها ذروة جديرة بأن تكون مرغوبة بورع.

هوامش المحاضرة الرابع

[1] الفرد تنيسون Alfred Tennyson: (١٨٠٩- ١٨٩٢) أعظم شعراء العصر الفيكتوري في إنكلترا.

[2] نُشرت هذه الترجمة النثرية في مجلة «*Contemporary Review*» (لندن) في شهر تشرين الثاني (نوفمبر) ١٨٧٦.

[3] تنيسون «*معركة برونانبور*» («The Battle of Brunanburh») في «*أعمال تنيسون الشعرية الكاملة*»، بوسطن، ١٨٩٨، ص ٤٧٥، المقطع ٣، السطران ٦- ٧. (ترجمة تنيسون إلى الإنكليزية الحديثة نجدها في «*بورخيس أستاذاً*».

[4] الاقتباس هو المقطع الأول من المقاطع الثمانية التي تشكل قصيدة «*ليلة الروح القاتمة*» «*Noche oscura del alma*» لسان خوان دي لاكروث، أو كما كتب عنها الشاعر القديس: أغنيات الروح التي نعمت ببلوغ أسمى حالات الكمال، ألا وهي الاندماج بالرب، عبر طريق الإنكار الروحي.

[5] يترجمه سيمونز Symons «The Obscure Night of the Soul». انظر وليم بتلر ييتس «*The Oxford Book of Modern Verse, 1892-1935*» منشورات أوكسفورد يوفيرسيتي برس، نيويورك ١٩٣٦، ص ٧٧- ٧٨.

(٦) روي كامبل Roy Campbell، الأعمال الشعرية، لندن ١٩٤٩، ص ١٦٤- ١٦٥. يأخذ كامبل البيت الأول الأصلي كعنوان لترجمته: *هي ليلة مظلمة*»

(٧) تعبير «grand translateur» مصدره قصيدة بالاد للفرنسي Eustache Deschamps، المعاصر لجيفري شاوسر. واللازمة في القصيدة هي: « *et translateur, noble Geoffroy Chaucier*».

(٨) الشاهد هو البيت الأول من قصيدة «Parlement of Fowles» لشاوسر.

(٩) تينسون Tennyson، «معركة برونانبور» (The Battle of Brunanburh) في «*الأعمال الشعرية الكاملة*» الصفحة ٤٨٦ (المقطع ١٣، البيتين ٤- ٥).

(١٠) حسب الرواية التاريخية التقليدية، كان هينغست Hengist وهورسا Horsa أخوين قادا الغزو على بريطانيا في منتصف القرن الخامس، وأسسا مملكة كنت Kent.

(١١) فرانسيس وليم نيومان Francis Willian Newman (١٨٠٥- ١٨٩٧) لم يكن عالماً ومترجماً كلاسيكياً وحسب، وإنما كذلك كاتباً غزيراً في الموضوعات الدينية والسياسية والفلسفية والأخلاقية والاجتماعية. نشرت *الإلياذة* بترجمته عام ١٨٥٦، في لندن.

(١٢) عمر الخيام (١٠٤٨- ١١٢٢)، «*الرباعيات*»، ترجمة إدوارد فيتزجيرالد (١٨٠٩- ١٨٨٣)، نُشرت ترجمة فيتزجيرالد أول مرة في لندن ١٨٥٩.

[١٣] خوان دي خاوريغي don Juan de Jáuregui: رسام وشاعر إسباني، ولد في إشبيلية (١٥٨٣- ١٦٤١). يعتقد أنه من رسم الصورة الوحيدة لثربانتس المحفوظة لدى أكاديمية اللغة الإسبانية.

[١٤] لوكانو، ماركو انيو Marco Anneo Lucano: شاعر لاتيني (٣٩- ٦٥)، ابن أخ سينكا الفيلسوف. شارك في مؤامرة ضد الإمبراطور نيرون، وعند انكشاف أمره انتحر.

[١٥] هذا البيت من الشعر لهوراس، وقد ترجمه بورخيس في «سبع ليال» كما يلي: «وأحياناً، يهيمن سلطان النوم على هوميروس الطيب». والمراد هنا هو أن هوميروس، على الرغم من عظمته، ليس إلهاً؛ وإنما هو بشر، يتغلب عليه سلطان النوم أحياناً، أما الآلهة فلا ينامون.

[١٦] طُبعت الإلياذة بترجمة شابمان Chapman عام ١٦١٤؛ وطُبعت ترجمته للأوديسة في ١٦١٤- ١٦١٥. أما توماس يوركهارت(أو يوركهارد) Thomas Urquhart (o Urquhatd)، فنشر ترجمته لمجلدات رابليه الخمسة بين عامي ١٦٥٣ و١٦٩٤. وظهرت الأوديسة بترجمة ألكسندر بوب Alexander Pope في ١٧٢٥- ١٧٢٦.

V

الفكر والشعر

كتب والتر باتر[1] يقول إن الفنون كلها تصبو إلى شرط الموسيقى[2]. والسبب الجلي في ذلك (وأنا أتكلم، بكل تأكيد، كجاهل في الموضوع) لا بد أن يكون في أن الشكل والمحتوى، في الموسيقى، لا ينفصلان. فاللحن، أو أي مقطوعة موسيقية، هي بناء من أصوات ووقفات تتطور في الزمن، إنها بناء لا يمكن له - في رأيي - أن يتجزأ. اللحن هو البناء، وهو في الوقت نفسه المؤثرات التي انبثقت منه والمؤثرات التي يستثيرها. لقد كتب الناقد النمساوي هانسليك[3]يقول إن الموسيقى هي لغة يمكننا استخدامها وفهمها، ولكننا لا نستطيع ترجمتها.

وفي حالة الأدب، وبصورة خاصة الشعر، يفترض أن يحدث العكس تماماً. فنحن نستطيع أن نروي ملخصاً لرواية *الحرف القرمزي* لصديق لم يقرأ الرواية، بل إنني أرى أنه يمكن لنا كذلك أن نروي له بناء، وتركيب، وحتى ملخص الحكاية في

سوناتا ييتس *«يدا والبجعة»*، على سبيل المثال. وهكذا يمكن التفكير في أن الشعر هو فن نَغِل، هجين.

لقد تحدث روبرت لويس ستيفنسون أيضاً عن الطبيعة المزدوجة المزعومة للشعر. فهو يقول إن الشعر، بطريقة ما، يقترب أكثر من الإنسان العادي، من رجل الشارع. ذلك أن مادة الشعر هي الكلمات، وهذه الكلمات، كما يقول، هي لغة الحياة الحقيقية. إننا نستخدم الكلمات للأغراض اليومية التافهة، والكلمات هي مادة الشعر، مثلما هي النغمات مادة الموسيقى. ويتحدث ستيفنسون عن الكلمات كما لو أنها مجرد قطع تركيبية مخصصة لتأمين حلول لحاجات عملية. ويبدي إعجابه بالشاعر القادر، بهذه الرموز المتيبسة المكرسة لأغراض يومية أو مجردة، على تركيب بناء، يسميه ستيفنسون «النسيج»[4]. فإذا ما تقبلنا ما يقوله ستيفنسون، ستكون لدينا نظرية للشعر: نظرية عن كيف يحول الأدب الكلمات لتتجاوز فائدتُها الغايةَ منها ومن استخدامها. فالكلمات، يقول ستيفنسون، مخصصة لتجارة الحياة اليومية العادية، والشاعر هو الذي يحولها إلى شيء سحري. أظن أنني أتفق مع ستيفنسون، ولكنني أفكر في أنه ربما يكون بإمكاننا إثبات أنه مخطئ. نحن نعرف أن أولئك الاسكندينافيين القدماء المعزولين والمدهشين، كانوا قادرين، في مراثيهم، على أن ينقلوا إلينا عزلتهم، بسالتهم، وفاءهم، انفعالهم حيال البحار المقفرة والحروب القاحلة. لكنني أتخيل

مؤلفي تلك القصائد التي تبدو شديدة القرب منا، وحية عبر القرون؛ نحن نعرف أنه لو كان على أولئك الرجال التفكير والتأمل نثراً، لكان من الصعب عليهم التعبير عن أنفسهم. وهذه هي حال الملك ألفريد. فنثره واضح، فعال لأغراضه، لكنه يفتقر إلى العمق. إنه يحكي لنا قصة يمكن لها أن تكون ممتعة، إلى هذا الحد أو ذاك، وهذا هو كل شيء. ولكن، كان هناك معاصرون له كتبوا شعراً ما زالت أصداؤه تدوي، شعراً ما زال مفعماً بالحيوية.

وبمواصلة هذا العرض التاريخي (ولا شك في أنني اخترت هذا المثال لا على التعيين؛ ويمكن لنا أن نورد أمثلة أخرى مماثلة من كل أنحاء العالم)، نجد أن الكلمات لم تكن مجردة في البدء، وإنما كانت ملموسة ومجسدة، (وأظن أن «ملموس» تعني بالضبط ما يعنيه «شاعري» في هذه الحالة). لنمعن النظر في كلمة مثل «dreaey» ("حزين"): كلمة «dreaey» الإنكليزية كانت تعني «bloodstained» ("ملطخ بالدم"). وبطريقة مماثلة، كانت كلمة «glad» ("سعيد") تعني «polished» (بمعنى «متميز/رفيع المقام»). وكلمة «threat» («وعيد/تهديد») كانت تعني «حشد متوعد». هذه الكلمات التي هي الآن مجردة، كان لها في أحد الأيام مدلولاً مادياً.

يمكننا استعراض أمثلة أخرى. ولنأخذ كلمة «thunder»

("رعد") ونتذكر الإله ثانور Thunor ، المعادل السكسوني للإله ثور Thor الاسكنديناڤي. لقد كانت كلمة «þunor» تُستخدم للدلالة على الرعد والإله؛ ولكننا إذا ما سألنا الناس الذين وصلوا إلى إنكلترا مع هينفست عما إذا كانت الكلمة تعني هزيم الرعد أم أنها تعني ذلك الإله الغاضب، فلست أظن أنهم سيكونون حاذقين بما يكفي ليدركوا الفرق. أفترض أن الكلمة تتضمن المعنيين كليهما دون أن ترتبط ارتباطاً دقيقاً بأي منهما. وأفترض أنهم عندما كانوا ينطقون أو يسمعون كلمة «رعد»، كانوا يشعرون بالدوي العميق في السماء ويرون البرق، ويفكرون في الوقت نفسه بالإله. لقد كانت الكلمات مفعمة بالسحر؛ ولم يكن لها معنى محدد وثابت.

وبناء عليه، عند التحدث عن الشعر، يمكن لنا القول إن الشعر لا يفعل ما كان يفكر فيه ستيفنسون: الشعر لا يسعى إلى أن يستبدل، بقدرة السحرِ، حفنةً من العملات المنطقية. وإنما هو، بالأحرى، يعيد اللغة إلى منبعها الأصلي. تذكروا أن ألفريد نورث ويتهد(٥) قد كتب أنه بين الأضاليل الكثيرة، تبرز ضلالة المعجم الكامل والمحكم: خدعة التفكير في أنه يمكننا أن نجد، في المعجم، معادلاً ورمزاً دقيقاً لكل ما تدركه الحواس، ولكل حكم، ولكل فكرة مجردة. وواقع أن اللغات مختلفة، يقودنا إلى الشك في أنه لا وجود لمثل هذا المعجم.

وعلى سبيل المثال، هناك في الإنكليزية (أو بتعبير أدق، بين الاسكتلنديين) كلمات مثل «eerie» ("نحس") و«uncanny» ("سري/غامض"). لا نجد هذه الكلمات في لغات أخرى. (حسن، لدينا بالطبع، الكلمة الألمانية «unheimlich»). لماذا لا نجدها؟ لأن البشر الذين يتكلمون لغات أخرى لا يحتاجون إلى هذه الكلمات. يخيل إليّ أن كل شعب يطور الكلمات التي يحتاج إليها. هذه الملاحظة التي لاحظها تشيسترتون (في كتابه عن واتس Watts، على ما أعتقد)[٦]، تعادل القول إن اللغة ليست، مثلما يشير لنا المعجم، من اختراع أكاديميين ولغويين. فقد جرى تطورها عبر الزمن، عبر زمن طويل، من قبل فلاحين، وصيادين، وصيادي أسماك، وفرسان. فاللغة لم تنبثق من المكتبات، وإنما من الحقول، من البحار، من الأنهار، من الليل، من الفجر.

وهكذا، لدينا في اللغة (وهذا أمر يبدو لي جلياً) واقع أن الكلمات هي، في الأصل، سحرية. ربما كانت هناك لحظة، كانت كلمة «نور» فيها تبدو ضياءً، وكلمة «ليل» ظلمة. وفي حالة كلمة «ليل»، يمكننا أن نخمن أنها كانت تعني، في البدء، الليل نفسه: ظلمته، مخاطره، النجوم المشعة. وفي ما بعد، بعد زمن طويل، وصلنا إلى المعنى المجرد لكلمة «ليل»: الفترة بين غسق الغراب (حسب العبرانيين) وشفق اليمامة، أي مطلع النهار.

وبما أنني تكلمت عن العبرانيين، فإننا نستطيع العثور على

مثال تكميلي في التصوف اليهودي، في القبالة Cabala. يبدو جلياً، لليهود، أن الكلمات تمتلك سلطة. هذه هي الفكرة الكامنة في جميع تلك القصص عن الطلاسم والأبراكادابرا(*)، وهي القصص التي يمكننا العثور عليها أيضاً في *ألف ليلة وليلة*. في الفصل الأول من التوراة، يقرأ اليهود: «وقال الرب: "فليكن نور"، فكان نور». وهكذا يبدو لهم جلياً أن كلمة «نور» تتضمن القوة الكافية لإحداث ضياء ينير العالم بأسره، القوة الكافية لتوليد النور، وإنشائه. لقد افترضتُ بعض الأفكار حول مسألة الفكر والمعنى هذه (وهي مسألة لن أستطيع حلّها بكل تأكيد). كنا نتحدث من قبل عن أنه كيف كان مستحيلاً، في الموسيقى، فصل الصوت عن الشكل وعن المحتوى، ذلك أنها جميعها الشيء نفسه في الواقع. وهناك مجال للشك في أن الشيء نفسه، إلى حدّ ما، يحدث في الشعر.

لنتأمل في مقطعين لشاعرين كبيرين. المقطع الأول مأخوذ من مقطوعة موجزة للشاعر الايرلندي الكبير وليم بتلر ييتس(٧): «Bodily decrepitude is wisdom; young/ We loved each other and were ignorant» («الهرم الجسدي حكمة، أيها الشباب/ يحب أحدنا الآخر وكنا جهلة») نجد في البدء تأكيداً: «الهرم الجسدي حكمة». ويمكن لنا، بكل تأكيد، أن نفهم هذا كسخرية. فييتس يعرف تماماً أننا نستطيع بلوغ الهرم الجسدي

دون أن نحرز الحكمة. أفترض أن الحكمة أكثر أهمية من الحب؛ والحب أكثر أهمية من السعادة العادية. هناك شيء مبتذل في السعادة. نجد تصريحاً حول السعادة في موضع آخر من المقطع. «الشيخوخة الجسدية حكمة، أيها الشباب/يحب أحدنا الآخر وكنا جهلة».

ولنتناول الآن قصيدة لجورج مريديث[٨]، تقول ما يلي: « Not till the fire is dying in the grate/Look we tor any kinship with the stars» («قبل أن تبدأ النار بالاحتضار في المسكن/ لا نبحث عن صداقة النجوم»). هذه الجملة زائفة إذا ما نظرنا إليها بمعناها الحرفي. ففكرة أن الفلسفة لا تهمنا حقاً إلا عندما تنتهي صلتنا بالرغبة الجسدية ـ أو عندما أنهت رغبة الجسد صلتها بنا ـ هي، برأيي، زائفة. نعرف كثيراً من الفلاسفة مشبوبي العاطفة؛ إنني أفكر في بيركلي، في سبينوزا، في شوبنهاور. ولكن هذا غير كاشف بالمطلق. والمهم فعلاً هو أن المقطعين ـ قول ييتس: « Bodily decrepitude is wisdom; young/ We loved each other and were ignorant»،

وقول مريديث: « Not till the fire is dying in the grate/ Look we for any kinship with the stars» ـ، بالنظر إلى معناهما المجرد، يعنيان الشيء نفسه بهذا القدر أو ذاك. لكنهما يهزان أوتاراً مختلفة تماماً. فعندما يقال لنا ـ أو عندما أقول أنا الآن لكم ـ إنهما يعنيان الشيء نفسه، فإنكم ستفهمون غريزياً،

وبحق، أن هذا غير كاشف، وأن القصيدتين مختلفتان جذرياً.

لقد خامرتني الشكوك مرات كثيرة بأن المعنى هو، في الواقع، شيء يضاف إلى القصيدة. فأنا أعلم علم اليقين أننا نشعر بجمال قصيدة ما، حتى قبل أن نبدأ التفكير في المعنى. لست أدري إذا ما كنت قد استشهدتُ بمثال من إحدى سونيتات شكسبير. تقول ما يلي(٩):

The mortal moon hath her eclipse endured,
And the sad augurs mock their own presage;
Incertainties now crown themselves assured,
And peace proclaims olives of endless age.

(هذا القمر الفاني عانى خسوفه،
والعرافون الحزانى يسخرون من نبوءتهم؛
غير المؤكد يتحول الآن يقيناً بذاته،
ويصير السلام سرمدياً على أغصان الزيتون.)

حسن إذاً، إذا ما نظرنا إلى الهوامش في أسفل الصفحة التي ترد فيها هذه السوناتا، نجد أن ثمة توضيحاً يبين أن في البيتين الأولين ـ « The mortal moon hath her eclipse endured,/ And the sad augurs mock their own presage» («هذا القمر الفاني عانى خسوفه، / والعرافون الحزانى يسخرون من نبوءتهم») إشارة إلى

الملكة إليزابيث، الملكة العذراء، الملكة الشهيرة التي كان شعراء البلاط يقارنونها بديانا العفيفة، ويصفونها بالبتول. وأفترض أن شكسبير، عندما كتب هذه الأبيات، كان في ذهنه القمران... كانت في ذهنه استعارة «القمر، الملكة العذراء»؛ ولست أظن أنه كان بإمكانه تجنب التفكير في القمر السماوي.

ما أريد الإشارة إليه هو أنه ليس علينا أن نختار معنى، ليس علينا أن نختار أياً من المعنيين. إننا نحس الأبيات قبل أن نختار إحدى الفرضيتين أو كلتيهما. لأن القول: « the mortal moon hath her eclipse endured,/ And the sad augurs mock their own presage» يتضمن جمالاً، برأيي على الأقل، بغض النظر عن كيفية تفسيرنا له.

هناك أشعار تكون جميلة، بصورة لا ريب فيها، دون أن يكون لها معنى. ولكن، حتى في هذه الحالة، يكون لها معنى: ليس معنى للعقل، وإنما للمخيلة. فلننظر في مثال بسيط جداً «*Tow red roses across the moon*» (*«وردتان حمراوان في القمر»*)[10]. يمكننا القول إن المعنى في هذه الحالة هو الصورة المقدمة بالكلمات؛ ولكن لا توجد بالنسبة لي، على الأقل، صورة واضحة. توجد متعة الكلمات، ومتعة إيقاع الكلمات دون شك، متعة موسيقى الكلمات. فلننظر إلى مثال آخر لوليم موريس: « "Therefore", said fair Yoland of the flowers,/ "This is

"the tune of Seven Towers» ("هكذا إذاً"، قالت الجميلة يولند الزهور [الجميلة يولند هي ساحرة]، "هذا هو لحن الأبراج السبعة"»)[11]. هذان البيتان أُخرجا من سياقهما، ومع ذلك، أظن أنهما متماسكان.

بالرغم من أنني أحب اللغة الإنكليزية، إلا أنني ألاحظ، بطريقة ما، عندما أتذكر قصائد إنكليزية، أن لغتي الإسبانية تستدعيني. ويروقني أن أورد بضعة أبيات منها، فإذا لم تفهموها، يمكنكم أن تجدوا العزاء لأنفسكم في التفكير بأنني أنا أيضاً لا أفهمها، وأنه ليس لها معنى. إنها تخلو من المعنى بصورة جميلة، بطريقة تبعث في النفس بهجة مطلقة؛ إنها لا ترمي إلى قول أي شيء. وهي للشاعر البوليفي المنسي جداً ريكاردو خايميس فريري[12]، صديق روبن داريو وليوبولدو لوغونيس. كتبها في العقد الأخير من القرن التاسع عشر. إنني راغب في تذكر السوناتا كاملة؛ وأظن أنه سيصلكم شيء من إيقاعها، من موسيقاها. ولكن هذا ليس ضرورياً. أعتقد أن ذكر بعض أبياتها سيكون كافياً، وهذه الأبيات تقول:

Peregrina paloma imaginaria
Que enardeces los últimos amores,
Alma de luz, de música, de flores,
Peregrina paloma imaginaria.

أيتها الحمامة المهاجرة المتخيلة

يا من تشعلين آخر الغراميات،

يا روحاً من ضوء، من موسيقى، من أزهار،

أيتها الحمامة المهاجرة المتخيلة.

هذه الأبيات لا تعني شيئاً، لم تكتب كي تعني شيئاً؛ ومع ذلك، فإنها متماسكة.. تتماسك كشيء جميل. إنها - بالنسبة لي على الأقل - جمال لا ينضب.

والآن، بما أنني استشهدت بمريديث، سأعطي مثالاً آخر له. وهذا مختلف عن الأمثلة الأخرى السابقة، ذلك أنه يمتلك معنى؛ لدينا القناعة في أنه يتصل بتجربة خاصة بالشاعر. ومع ذلك، إذا كان علينا أن نشير إلى نوع التجربة، أو إذا ما أراد الشاعر أن يوضح لنا كيف وصل إلى هذه الأبيات، وكيف توصل إلى إنجازها، فلن نعرف ما نقول. والأبيات هي:[١٢]

Love, that had robbed us of immortal things,
This little movement mercifully gave,
Where I have seen across the twilight wave
The swan sail with her young beneath her wings.

(الحب الذي حرمنا أشياء خالدة،

قدم بإشفاق هذه اللفتة الصغيرة،

عندما رأيت، على موجة الشفق،

البجعة تنزلق، وفراخها تحت جناحيها.)

نجد في البيت الأول منها فكرة قد تبدو لنا غريبة: «الحب الذي حرمنا أشياء خالدة»؛ وليس (مثلما يمكن لنا أن نتوقع ببساطة) «الحب الذي أهدى إلينا أشياء خالدة» لا، بل «الحب الذي حرمنا أشياء خالدة/ قدم بإشفاق هذه اللفتة الصغيرة». يدفعنا إلى التفكير في أن الشاعر يتكلم عن نفسه وعن محبوبته. « Where I have seen across the twilight wave/ The swan sail with her young beneath her wings»: هنا يكفينا الإيقاع الثلاثي للبيت؛ لسنا بحاجة إلى أي حكاية حول البجعة، حول كيفية انزلاقها في النهر، وفي قصيدة ميريديث، وإلى الأبد في ذاكرتي. إننا نعرف، أو أنا على الأقل أعرف، أنني سمعت شيئاً لا يُنسى. ويمكنني أن أقول عن هذه الأبيات ما قاله هانسليك عن الموسيقى: يمكنني تذكرها، يمكنني فهمها (ليس بالعقل، وإنما بالمخيلة، وهي أكثر عمقاً)، ولكنني لا أستطيع ترجمتها. ولا أظن أنها بحاجة إلى ترجمة.

لقد استخدمت كلمة «ثلاثي»، ووردت إلى ذاكرتي استعارة شاعر يوناني من الإسكندرية. كتب عن «قيثارة الليلة الثلاثية». هذا البيت يبدو لي ذا قوة كبيرة. عندما تفحصت الملاحظات التوضيحية المرافقة للنص، اكتشفت أن القيثارة هي هرقل، لأن

هرقل قد انحدر من جوبيتر في ليلة مدتها ثلاث ليال كي تكون متعة الإله أكثر اتساعاً. هذا التفسير غير كاشف؛ بل ويمكن له، عملياً، أن يُفسد البيت. إنه يسهل لنا حكاية صفرى وينتزع منا شيئاً من اللغز العجيب، «قيثارة الليلة الثلاثية». هذا كافٍ: إنه اللغز. ولسنا بحاجة إلى قراءة الملاحظة. فاللغز موجود هنا.

لقد تكلمتُ عن كلمات تشد الانتباه منذ الأصل، منذ أن اخترعها البشر. وقد فكرت في أن كلمة «رعد» لا تحدد الصوت المدوي فقط، وإنما الإله أيضاً. وتحدثت عن كلمة «ليل». ولدى الحديث عن الليل، وردت إلى ذهني دون مفر ـ ومن حسن حظنا على ما أعتقد ـ الجملة الأخيرة من كتاب يقظة فينيغان *Finnegans Wake*، حيث يتكلم جويس عن « the rivering waters of, hitherandthithering waters of. Night!»[١٤]. إنه نموذج مفرط التطرف إلى أقصى الحدود لأسلوب البحث المتقصي. وندرك أن هذا السطر هو ابتكار... قصيدة. إنه نسيج بالغ التعقيد، مثلما قال ستيفنسون. ومع ذلك، نحاول الشك في أن ثمة لحظة، كانت فيها كلمة «ليل Night» على مثل هذا القدر من الغرابة، هذا القدر من الإدهاش مثلما هي عليه في هذه الجملة الجميلة المتلوية والمراوغة: « rivering waters of, hitherandthithering waters of Night!».

هناك، بكل تأكيد، طريقتان لاستخدام الشعر. طريقتان

متعارضتان على الأقل (ثمة أكثر بكثير دون شك). إحدى طريقتي الشاعر هي استخدام كلمات عادية وشائعة وتحويلها بطريقة ما إلى غير عادية: استخلاص السحر منها. مثال جيد على ذلك يمكن أن تكونه هذه القصيدة شديدة الإنكليزية، المنظومة بمقاسات دقيقة، لإدموند بلوندن[١٥]:

I have been young and now am not too old;
And I have seen the righteous forsaken,
His health, his honour and his quality taken.
This is not what we formerly were told.

(كنت شاباً، ولم أهرم كثيراً بعد؛
ورأيتُ البارَّ مهجوراً،
مسلوبة صحته، شرفه، وشخصيته.
ليس هذا هو ما روي لنا.)

لدينا هنا كلمات بسيطة؛ لدينا معنى واضح، أو عاطفة واضحة على الأقل؛ وهذا هو الأهم. لكن الكلمات لا تسترعي الاهتمام كما في المثال الأخير الذي أخذناه من جويس.

وكما في هذا المثال الآخر، الذي سأُورده وحسب. إنه ثلاث كلمات. تقول: «Glittergates of elfinbone». كلمة Glittergates هي هدية يقدمها لنا جويس[١٦]. ولدينا كذلك elfinbone. لا شك

في أن جويس كان يفكر، عندما كتبها، بالكلمة الألمانية التي يشار بها إلى «العاج»، أي « elfenbein». وهي تحريف لكلمة «Elephantenbein»، أو «elephantbone» (أي "عظم الفيل"). غير أن جويس تنبه إلى إمكانات هذه الكلمة وترجمها إلى الإنكليزية؛ وهكذا صارت لدينا كلمة «elfinbone». أظن أن «elfin» أجمل من «elfen». وفوق ذلك، بعد أن سمعنا «elfenbein» مرات كثيرة، لم نعد نتلقاها برعشة المفاجأة، بحس الدهشة الذي وجدناه في هذه الكلمة الجديدة والأنيقة «elfinbone».

وهكذا تكون لدينا طريقتان لكتابة الشعر. الناس يتكلمون عن أسلوب سلس وعن أسلوب مشحون. أظن أنه خطأ، لأن ما يهم، ما له مغزى حقاً، هو واقع أن الشعر إما أن يكون حياً أو ميتاً، وليس أن يكون الأسلوب سلساً أو مشحوناً. وهذا يعتمد على الشاعر. يمكننا أن نجد، على سبيل المثال، شعراً باهراً حقاً مكتوباً بطريقة سلسلة، ومثل هذا الشعر، برأيي، ليس أقل إثارة للإعجاب (وعملياً، أنا أفكر أحياناً في أنه أكثر مدعاة للإعجاب) من الآخر. فمثلاً، عندما كتب ستيفنسون ـ وبما أنني اختلفت مع ستيفنسون، فإنني أريد امتداحه الآن ـ أقول: عندما كتب «قداس جنازته»:

Under the wild and starry sky
Dig the grave and let me lie.
Glad did I live and gladly die,

And I laid me down with a will.
This be the verse you 'grave for me:
«Here he lies where he longed to be;
Home is the sailor, home from the sea,
And the hunter home from the hill»

(تحت السماء الفسيحة المفعمة بالنجوم،
احفروا القفر واتركوني أرقد هناك.
عشت بسعادة وأموت بسعادة،
واضطجعت لأستريح برغبة.
وليكن هذا هو البيت الذي تحفرونه من أجلي:
«هنا يرقد حيث أراد أن يرقد؛
لقد رجع الملاح، رجع من البحر
والصياد عاد إلى الرابية».)

لغة هذه القصيدة سلسة؛ إنها سلسة وحية. ولكن، لا بد أن الشاعر قد اشتغل عليها، في الوقت نفسه، بجهد حقيقي كي يتوصل إلى إنجازها. لا أظن أن أبياتاً مثل « Glad did I live and gladly die» تُنجز إلا في تلك المناسبات النادرة التي تكون فيها ربة الشعر سخية.

أظن أن فكرتنا عن أن الكلمات ما هي إلى جبر رموز، إنما جاءت من المعاجم. لا أريد أن أكون جاحداً مع المعاجم؛ فقراءاتي

المفضلة هي في معجم الدكتور جونسون[١٧]، والدكتور سكيت، وهذا السفر المركب المسمى «*الاكسفورد الموجز*». ولكنني أظن، مع ذلك، أن توفر قوائم طويلة مفهرسة من الكلمات والتعريفات يحملنا على التفكير في أن التعريفات تُضب الكلمات وتستنفدها، وإلى الاعتقاد بأن أي واحدة من هذه العملات، من هذه الكلمات، يمكن استبدالها بأخرى. ولكنني أظن أننا نعرف ـ والشاعر يجب أن يشعر بذلك ـ أن كل كلمة مستقلة بذاتها، أن كل كلمة هي شيء فريد ووحيد. وهذا الإحساس الذي يتولد لدينا عندما يستخدم أحد الشعراء كلمة ضئيلة الانتشار. ولنفكر، مثلاً، في كلمة «sedulous» ("مثابر") ككلمة مستبعدة جداً ولكنها مشوقة. ومع ذلك، عندما كتب ستيفنسون ـ وأعود لأرحب به ـ أنه «قلد هازلت مثل قرد مثابر» (Played the sedulous ape»)[١٨]، اكتسبت الكلمة عندئذ الحياة فجأة. وهكذا فإن هذه النظرية (وهي ليست لي، بالطبع: فأنا متأكد من أنها موجودة لدى مؤلفين آخرين)، نظرية أن الكلمات كانت سحرية في البدء، وتعاد إلى السحر على يد الشعراء، هي، على ما أعتقد، نظرية حقيقية.

فلننتقل إلى مسألة أخرى بالغة الأهمية: مسألة الاقتناع. عندما نقرأ كاتباً (ويمكننا أن نفكر في الشعر أو النثر على السواء، لأنهما الشيء نفسه) يكون الأمر الأساسي هو أن نؤمن به. أو بكلمة أفضل، أن نبلغ هذه «الدهشة الإرادية في عدم التصديق والشك»[١٩] التي يتحدث عنها كولريدج. عندما أشير إلى أبيات

مشحونة، إلى كلمات تشد الانتباه... إلى شعر بالطبع، فإنني أكون قد تذكرت[٢٠]:

Weave a circle round him thrice,
And close your eyes with holy dread,
For he on honey-dew hath fed,
And drunk the milk of Paradise.

(انسجوا من حوله دائرة ثلاثية

وأغمضوا عيونكم برعب مقدس،

لأنه اغتذى بندى العسل

وشرب حليب الفردوس.)

فلنتحدث الآن (وستكون هذه هي مسألتنا الأخيرة) حول هذه القناعة التي يتطلبها النثر والشعر على السواء. ففي حالة الرواية، على سبيل المثال (ولماذا لا نستطيع التحدث عن الرواية عندما نتحدث عن الشعر؟)، تستند قناعتنا إلى الإيمان بالشخصية الرئيسية. فإذا بدت لنا مقنعة، فكل شيء يمضي على ما يرام. فأنا ـ وآمل ألا يبدو لنا هذا هرطقة ـ لستُ واثقاً تماماً من مغامرات دون كيخوته. إنني لا أصدق بعضها. أظن أنه من المحتمل أن يكون بعضها مبالغاً فيه. وأنا واثق تقريباً من أنه لا يمكن للفارس، عندما يتكلم إلى حامل أسلحته، أن يحيك تلك

الخطابات المطولة والمقولبة. ومع ذلك، هذه الأشياء ليست ذات أهمية؛ فما يهم حقاً هو أن أؤمن بدون كيخوتي نفسه. ولهذا فإن كتباً مثل *طريق دون كيخوتي* لأثورين، وحتى *حياة دون كيخوتي وسانتشو* لأونامونو[٢١]، تبدو لي غير كاشفة إلى حد ما، لأنها تتناول المغامرات بجدية أكبر مما يجب. بينما أنا أؤمن حقاً بالفارس نفسه. وحتى إذا ما قال لي أحدهم إن هذه الأشياء لم تحدث قط، فإنني سأواصل الإيمان بدون كيخوتي مثلما أؤمن بشخصية صديق.

إنني محظوظ بأن لدي الكثير من الأصدقاء الرائعين، ممن تروى عنهم حكايات طريفة كثيرة. بعض هذه الطرائف ـ آسف أن أقول، وفخور بأن أقول ـ اخترعتها أنا. ولكنها ليست زائفة؛ إنها حقيقية من حيث الجوهر. لقد كان دي كوينسي يقول إن الحكايات مختلقة. ولو أنه تروّى، على ما أعتقد، وازداد تعمقاً في الموضوع لقال إنها مختلقة تاريخياً ولكنها حقيقية جوهرياً. إذا ما رُويت قصة حول رجل، فإن هذه القصة تشبهه عندئذ؛ هذه القصة هي رمزه. عندما أفكر في أصدقاء أعزاء لي، مثل دون كيخوتي والسيد بيكويك، والسيد شرلوك هولمز، والدكتور واطسن، وهاكلبري فن، وبيير جنت وآخرين من هذا النوع (لست متأكداً من امتلاك أصدقاء آخرين كثيرين)، أشعر أن الرجال الذين كتبوا هذه القصص، كانوا يروون حكايات صينية، ولكن المغامرات التي طوروها كانت مرايا، نعوتاً، أو صفات

مميزة لأولئك الرجال. هذا يعني، إذا كنا نؤمن بالسيد شرلوك هولمز، يمكننا أن ننظر باستهزاء إلى كلب آل باسكرفيل؛ ولن يكون لدينا مسوغ للخوف منه. ولهذا أقول إن المهم هو أن نؤمن بشخصية.

في حالة الشعر، قد يبدو أن هناك نوعاً من الاختلاف، فالكاتب يشتغل على استعارات. والاستعارات لا تستدعي الإيمان بها. ما يهم حقاً هو أن نفكر في أنها تستجيب لانفعال الكاتب وعاطفته. أنا أقول إن هذا كاف. فعلى سبيل المثال، عندما يكتب لوغونيس أن غروب الشمس كان «طاووساً أخضر فاقعاً منتشياً في الذهب»[٢٢]، يجب عدم الاهتمام بالتشابه ـ أو بالأصح، انعدام التشابه ـ بين الغروب والطاووس. المهم هو أنه جعلنا نشعر بأن ليوبولدو لوغونيس المبهور بالغروب، احتاج إلى هذه الاستعارة كي ينقل إلينا أحاسيسه. هذا هو ما أفهمه من الاقتناع بالشاعر.

هذا ضئيل العلاقة، دون ريب، باللغة السلسة أو المشحونة. عندما يكتب ميلتون، على سبيل المثال (ويؤسفني أن أقول ـ وربما أن أكشف لكم ـ إن هذه هي آخر أبيات *الفردوس المستعاد*)، « hee unobserv'd/ Home to his Mother's house private return'd»[٢٣] («دون أن يكون مرئياً/ عاد خفية إلى بيت أمه»)، نجد اللغة أقرب إلى السلاسة، ولكنها في الوقت نفسه ميتة. بينما حين يكتب « When I consider how my light is spent/ Ere

half my days, in this dark world»[24] («عندما أفكر كيف انطفأ نوري/ قبل منتصف أيامي، في هذا العالم المظلم»)، ربما تكون اللغة التي يستخدمها مشحونة، ولكنها لغة حية. بهذا المعنى، أفكر في أن كتّاباً مثل غونغورا، وجون دون، ووليم بتلر ييتس، وجيمس جويس يكونون مبررين. يمكن لكلماتهم، لمقاطعهم الشعرية، أن تكون غير معقولة؛ يمكن أن نجد غرائب بينها. ولكنها تُشعرنا بأن وراء هذه الكلمات ثمة عاطفة حقيقية. وهذا يكفينا كي نبدي تقديرنا وإعجابنا بها.

لقد تكلمت اليوم عن عدة شعراء، ويؤسفني أن أقول لكم إنني في محاضرتي الأخيرة، سأتحدث عن شاعر أدنى شأناً، عن شاعر لم أقرأ أعماله قط ولكنني من كتب أعماله. سأتحدث عن نفسي. وآمل أن تعذروني لهذا الانحدار المفاجئ الأقرب إلى المودة.

هوامش المحاضرة الخامسة

---

[1] والتر باتر Walter H. Pater: كاتب إنكليزي (١٨٣٩- ١٨٩٤).

[2] «All art constantly aspires towards the condition of music» («الفنون كلها تصبو بثبات إلى شرط الموسيقى»): والتر باتر، «مدرسة جيورجيون The School of Giorgione» في «دراسات في تاريخ عصر النهضة» *Studies in the History of the Renaissance* (١٨٧٣).

[3] إدوارد هانسليك Hanslick (١٨٢٥- ١٩٠٤) ناقد موسيقي نمساوي، مؤلف *Von Musikalisch-Schönen* الذي نُشر أول مرة عام ١٨٥٤.

[4] انظر دراسة ستيفنسون «*On Some Technical Elements of Style in Literature*» (القسم الثاني، «النسيج/ The Web»)، في كتاب روبرت لويس ستيفنسون، *Essays of Travel and in Art of Writing*. منشورات Charles Scribner's Sons، نيويورك، ١٩٢٣. الصفحات ٢٥٣- ٢٧٧، وخاصة ٢٥٦- ٢٥٩: The motive and end of any art whatever is to make a pattern... The web, than, or the pattern: a web at once sensuous and logical, an elegant and pregnant texture: that is style, that is the foundation of the art of literature. («الدافع في الفنون كلها، دون استثناء، وغايتها هو خلق بنية... فالنسيج إذاً، أو البناء: نسيج حسي وفي الوقت نفسه منطقي، حياكة أنيقة وذات مغزى: هذا هو أسلوب الفن الأدبي، هذا هو أساسه.»).

(٥) ألفريد نورث ويتهد Alfred North Whitead: رياضي وفيلسوف إنكليزي (١٨٦١- ١٩٤٧٩).

(٦) ج. ك. تشيسترتون، «*G.F. Watts*»، منشورات Duckworth، لندن، ١٩٠٩. وربما كان بورخيس يفكر في الصفحات ٩١- ٩٤ من الكتاب، حيث يركز تشيسترتون اهتمامه على العلامات والرموز، وعلى تبدلات اللغة وتحولاتها.

(*) أبراكادابرا Abracadabra: كلمة سحرية في طقوس القبالة، تنسب إليها القدرة على الشفاء من الأمراض. وبترتيب حروف هذه الكلمة على مثلث، بتوزيع معين، يمكن أن تُقرأ بمختلف الاتجاهات.

(٧) وليم بتلر ييتس William Butler Yeats من قصيدة «After Long Silence»، في كتاب *The Poems*، تحرير ريتشارد ج. فينران، منشورات مكميلان، نيويورك، ١٩٨٣.

(٨) جورج مريديث George Meredith: شاعر وروائي إنكليزي (١٨٢٨- ١٩٠٩). واقتباس بورخيس مأخوذ من «*Modern Love*» (١٩٦٢)، السوناتا الرابعة.

(٩) شكسبير، السوناتا ١٠٧.

(١٠) وليم موريس William Morris، قصيدة «وردتان حمراوان في القمر Two Red Roses across the Moon»، من كتاب «دفاع جينفر وقصائد أخرى *The Defence of Ghenevere and Other Poems*» منشورات لونغمان، لندن، ١٨٩٦. وهذا البيت يشكل لازمة ترد في مقاطع القصيدة التسعة.

(١١) وليم موريس، قصيدة «لحن الأبراج السبعة The Tune of Seven Towers»، من كتاب «دفاع جينيفر وقصائد أخرى The Defence of Ghenevere and Other Poems»، وهنا يعود بورخيس إلى الاستشهاد بلازمة هذه القصيدة التي كُتبت عام ١٨٥٨، باستلهام لوحة «لحن الأبراج السبعة The Tune of Seven Towers» لدانتي غابرييل روزيتي Dante Gabriel Rossetti (١٨٥٧).

(١٢) هذا الاقتباس هو الأبيات الأربعة الأولى من قصيدة «دوماً...»، وقد وردت في الأصل في ديوان للشاعر ريكاردو خايميس فريري Ricardo Jaimes Freyre عنوانه «كاستاليا بربرية» (١٨٩٩)، وكاستاليا Castalia هو الينبوع الذي كانت تقيم فيه ربات الشعر. غير أن رواج هذه القصيدة دفع العديد من محرري المختارات الشعرية إلى تضمينها في مختاراتهم، كما في مختارات من الشعر الإسباني والإسبانوأميريكي، الصادر في مدريد ١٩٣٤، أو مختارات نقدية من شعر الحداثة الإسبانوأميريكي، مدريد ١٩٨٩.

(١٣) جورج مريديث George Meredith، «*Modern Love*»، السوناتا ٤٧.

(١٤) جيمس جويس، «يقظة فينيغان *Finnegans Wake*»، منشورات بينغوين، ١٩٧٦ (وأعيد طبعه ١٩٩٩). في الصفحة ٢١٦ (نهاية الكتاب الأول). الفقرة موضوع الاستشهاد ترد كاملة كما يلي: « Who were Shem and Shaun the living sons or daughters of? Night now! Tell me, tell me, tell me, elm! Telmetale of stem or stone. Beside the rivering waters of, hitherandthithering waters of. Night!». وموقف بورخيس من رواية جويس الأخيرة غامض، فهو يقول: «أعتقد أن عملي

جويس هما مسوغ الحقبة كلها... وأنا أقول إن يقظة فينيغان غير ممكنة القراءة والفهم بصورة مؤكدة، اللهم إلا إذا اعتبرنا أن جويس كان يكتب من أجل الجدل، من أجل الشهرة، من أجل تاريخ الأدب، وليس من أجل إسعاد القارئ، من أجل إمتاعه». انظر روبرتو أليفانو Roberto Alifano، أحاديث مع بورخيس، الصفحة ١١٥.

(١٥) هذه الأبيات من قصيدة «Report on Experience»، للشاعر إدموند بلوندن Edmund Blunden (١٨٩٦- ١٩٧٤)، وقوتها تكمن في أنها تكرار، ولكنه معكوس، لمقطع من الكتاب المقدس عن الملك أيوب (انظر المزمور السابع الثلاثين، المقطع ٢٥): « I have been young, and now am old; yet have I not seen the righteous forsaken, nor his seed begging bread» («كنت شاباً، وقد شخت/ ولم أرَ البارُّ متروكاً قط، / ولا نسله يتسول الخبز».

(١٦) ترد هذه العبارة في المقطع التالي: « Luck! In the house of breathings lies that word, all fairness. The walls are of rubinen and the glittergates of elfinbone. The roof herof is of massicious jasper and a canopy of Tyrian awning rises and still descends to it» جيمس جويس، «يقظة فينيغان» *Finnegans Wake*، الكتاب الثاني، ص ٢٤٩. («حُسن طالع! في بيت الأنفاس تقبع الكلمة، في نقاء طاهر. الجدران من ياقوت والبوابات من عاج. السقف من يشب، وتحته مظلة صورية [نسبة إلى مدينة صور] تعلو وتنزل»).

(١٧) يشير بورخيس هنا إلى المعاجم التالية:

معجم اللغة الإنكليزية (*Dictionary of the English Language*)،

لصمويل جونسون Samuel Johnson، وقد طبع أول مرة في لندن عام ١٧٥٥.

ومعجم اللغة الإنكليزية الاشتقاقي (*Etymological Dictionary of the English Language*)، لوالتر سكيت Walter W. Skeat المطبوع بين عامي ١٨٧٩- ١٨٨٢، فقد ورد ذكره في المحاضرة الثانية.

ومعجم أكسفورد الموجز المعروف باسم «*The Shorter Oxford English Dictionary*» (وهو مأخوذ من مجلدات الأوكسفورد إنجليش ديكشينري) وطُبع أول مرة في أوكسفور عام ١٩٣٣.

[١٨] روبرت لويس ستيفنسون «*Memories and Portraits*» (١٨٨٧)، الفصل الرابع «I have thus played the sedulous ape to Hazlitt, to Lamb, to Wordsworth, to Sir Thomas Browne, to Defoe, to Hawthorne, to Montaigne, to Baudelaire, and to Obermann». (لقد قلدتُ مثل قرد مثابر كلاً من هازليت، لامب، ووردزورث، السير توماس براون، ديفو، هاوثورن، مونتان، بودلير، وأوبرمان).

[١٩] صمويل تايلور كولريدج Samuel Taylor Coleridge (١٧٧٢-١٨٣٤) والعبارة التي يقتبسها بورخيس، مأخوذة من «سيرة أدبية»، الفصل الرابع عشر. وتأتي في هذا السياق: that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith («هذه الدهشة الإرادية والعابرة في عدم التصديق التي تشكل الإيمان الشعري»).

[٢٠] الاقتباس هنا يتضمن الأبيات الأربعة الأخيرة من «قبلاي خان» *Kubla Khan* لصمويل تايلور كولديرج.

[21] الإشارة هنا إلى الكاتب الإسباني خوسيه مارتينث رويث، المشهور بلقب أثورين Azorin (١٨٧٣- ١٩٦٧)، ودراسته المعروفة عن الكيخوتي الصادرة عن دار النشر لوسادا، في بوينس آيرس، (١٩٧٤)، بعنوان: *La ruta de don Quijote* «طريق دون كيخوتي». وكذلك إلى دراسة المفكر الإسباني ميغيل دي أونامونو Unamuno، المعنونة: *Vida de don Quijote y Sancho segun Miguel de Cervantes Saavedra* (حياة دون كيخوتي وسانتشو حسب ميغيل دي ثربانتس سافيدرا) الصادرة عن منشورات ريناثيمينتو، مدريد ١٩١٣.

[22] البيت الأخير من قصيدة «المساء» من مجموعة Pavos reales («طواويس») المتضمنة في كتاب *Las horas doradas* «الساعات المذهبة». (انظر ليوبولدو لوغونيس، مختارات شعرية، اختيار وتقديم خورخي لويس بورخيس، منشورات أليانثا، مدريد ١٩٨٢، الصفحة ٨٩).

[23] ١١٦- ٢٤ «الفردوس المستعاد» (الكتاب الرابع) الأبيات ٦٣٨-٦٣٩، في «أعمال جون ميلتون الكاملة»، منشورات Doubleday، نيويورك، ١٩٩٠.

[24] من سوناتا ميلتون عن العمى، « When I Consider How My Ligth Is Spent» (١٦٧٣).

VI

معتقد الشاعر

كان في نيتي التحدث عن معتقد الشاعر، ولكنني حين تفحصت نفسي، انتبهت إلى أنه لدي معتقد واحد متذبذب. وربما يكون هذا المعتقد صالحاً لي أنا، ولكن من الصعب أن ينفع آخرين.

عملياً، أعتبرُ كل النظريات الشعرية مجرد أدوات لكتابة القصيدة. أفترض أنه لا بد من وجود معتقدات كثيرة، بقدر ما هنالك من أديان أو شعراء. ومع أنني سأقول، في النهاية، شيئاً حول ما يروقني وما أنفر منه عند كتابة الشعر، فأنني أظن أنني سأبدأ ببعض الذكريات الشخصية، وهي ليست ذكريات كاتب فقط، وإنما قارئ أيضاً.

إنني أعتبر نفسي قارئاً في الأساس. وقد تجرأت، كما تعرفون، على الكتابة؛ ولكنني أظن أن ما قرأته أهم بكثير مما كتبته. فالمرء يقرأ ما يرغب فيه، لكنه لا يكتب ما يرغب

فيه، وإنما ما يستطيعه.

ذاكرتي تعيدني إلى مساء يوم قبل ستين سنة، إلى مكتبة أبي في بوينس آيرس. إنني أرى أبي؛ أرى ضوء الغاز؛ يمكنني لمس الرفوف. أعرف بالضبط أين أجد *ألف ليلة وليلة* بترجمة بورتن و*فتح البيرو* لبيرسكوت، مع أن المكتبة لم يعد لها وجود. أعود إلى مساء ذلك اليوم الأمريكي البعيد، وأرى أبي. إنني أراه الآن بالذات، وأسمع صوته، ينطق بكلمات لا أفهمها، ولكنني أحسها. هذه الكلمات التي لم أكن أفهمها هي لكيتس، من قصيدته *أغنية إلى عندليب*. لقد عدتُ إلى قراءتها مرات ومرات، مثلكم، ولكنني أحب مراجعتها مجدداً. وأظن أن ذلك سيروق لشبح والدي، إذا ما كان قريباً منا.

الأبيات التي أتذكرها هي نفسها التي ترد الآن إلى ذاكرة حضراتكم:

Thou wast not born for death, immortal Bird!
No hungry generations tread thee down;
The voice I hear this passing night was heard
In ancient days by emperor and clown;
Perhaps the self-same song that found a path
Through the sad heart of Ruth, when, sick for home,
She stood in tears amid the alien corn.

(أنت لم تولد للموت، أيها العصفور الخالد![1]
يجب ألا يدوسك أناس آخرون جائعون؛
الصوت الذي أسمعه عابراً هذه الليلة، هو الذي سمعه
في الأيام القديمة، الفلاح والملك؛
ربما هذا الغناء نفسه، قد شق طريقاً
إلى قلب روث الحزين، عندما، بحنين إلى المنزل،
توقفت باكية في حقل قمح غريب.

كنت أظن أنني أعرف كل شيء عن الكلمات، عن اللغة (عندما يكون أحدنا طفلاً، يكون لديه إحساس بأنه يعرف أشياء كثيرة)، لكن تلك الكلمات كانت بالنسبة لي نوعاً من الكشف. مما لا شك فيه أنني لم أفهمها. وكيف يمكن فهم تلك الأبيات التي تعتبر الطيور - تعتبر الحيوانات - شيئاً خالداً، لا زمانياً، لأنها تعيش في الحاضر؟ نحن فانون لأننا نعيش في الماضي والمستقبل: لأننا نتذكر زمناً لم نوجد فيه، ونستشف زمناً سنكون ميتين فيه. لقد وصلت إليّ هذه الأبيات بفضل موسيقاها. فقد كنت أعتبر اللغة شيئاً لقول أشياء، للشكوى، أو للقول إنني لست سعيداً، أو حزيناً. ولكنني عندما سمعت تلك الأبيات (وأنا ما زلت، بطريقة ما، أسمعها منذ ذلك الحين) عرفتُ أنه يمكن للغة كذلك أن تكون موسيقى وعاطفة. وهكذا راح الشعر ينكشف لي.

إنني أقلّب فكرةً: فكرة أنه، على الرغم من أن حياة إنسان تتألف من آلاف وآلاف اللحظات والأيام، إلا أن هذه اللحظات الكثيرة، وهذه الأيام الكثيرة، يمكن لها أن تُختزل في لحظة واحدة: اللحظة التي يتقصى فيها الإنسان من يكون، عندما يرى نفسه وجهاً لوجه مع نفسه. أظن أن يهوذا عندما قبّل يسوع (إذا كان قد قبّله حقاً) أحس في تلك اللحظة أنه *كان* خائناً، وأن كونه خائناً هو قدره، وقد كان وفياً لهذا القدر المشؤوم. جميعنا نتذكر *بيرق الشجاعة الأحمر*[٢]، قصة رجل لا يعرف إذا ما كان جباناً أو شجاعاً. وحينئذ تأتي اللحظة، ويتقصى من يكون. عندما سمعتُ أنا أبيات كيتس، انتبهت فوراً إلى أن تلك الأبيات هي تجربة مهمة. ولم أتوقف عن الانتباه إلى نفسي منذ ذلك الحين. وربما منذ تلك اللحظة (يجب أن أبالغ من أجل خير المحاضرة) اعتبرت نفسي «أديباً».

هذا يعني، حدثت لي أشياء كثيرة، كما يحدث لجميع البشر. وجدتُ متعة في أشياء كثيرة: السباحة، الكتابة، تأمل فجر أو غروب، الوقوع في الحب. ولكن الحدث المركزي في حياتي كان وجود الكلمات، وإمكانية حياكة هذه الكلمات وتحويلها إلى شعر. الحقيقة أنني كنتُ، في البدء، قارئاً. ولكنني أعتقد أن متعة القارئ أكبر من متعة الكاتب، فالقارئ غير مضطر إلى الإحساس بالقلق أو الغم: إنه يتطلع إلى السعادة

وحسب. والسعادة، عندما تكون قارئاً، كثيرة التواتر. وهكذا، قبل أن أنتقل إلى الحديث عن عملي الأدبي، أحب أن أقول بضع كلمات حول الكتب التي كانت مهمة لي. أعرف أن هذه القائمة تزخر بالإغفال، مثل كل القوائم. وعملياً، الخطر في إعداد قوائم هو أن الغلبة فيها تكون للإغفالات، وهناك من يفكر في أن أحدنا يفتقد الحساسية.

لقد تحدثت قبل لحظة عن *ألف ليلة وليلة* بترجمة بورتن. وعندما أفكر في *ألف ليلة وليلة* تحديداً، فإنني لا أفكر في المجلدات المتعددة، الثقيلة، والمزركشة (أو بعبارة أفضل، المشغولة بتكلف)، وإنما أفكر في ما أسميه أنا *ألف ليلة وليلة* الحقيقية[٣]: ليالي غالان، وربما ليالي إدوارد ويليام لين. معظم قراءاتي كانت بالإنكليزية؛ معظم الكتب وصلتني باللغة الإنكليزية، وأنا ممتن بعمق لهذا الامتياز.

عندما أفكر في *ألف ليلة وليلة*، فإن أول ما آخذه في الاعتبار هو إحساس فسيح بالحرية. ولكنني أعرف، في الوقت نفسه، أن الكتاب، وإن كان فسيحاً وحراً، إلا أنه محكوم بعدد محدود من المنهجيات. فالعدد ثلاثة، على سبيل المثال، يظهر بتواتر كبير. ولا نجد شخصيات؛ أو أننا بالأحرى نجد شخصيات، ولكنها شخصيات مسطحة (ربما باستثناء شخصية الحلاق الصامت). نجد رجالاً أشراراً ورجالاً أخياراً، ثواباً وعقاباً،

خواتم سحرية وطلاسم.

ومع أننا ننزع إلى التفكير في أنه يمكن للحجم، بحد ذاته، أن يكون شيئاً هائلاً، إلا أنني أظن أن هناك وفرة من الكتب التي يكمن جوهرها في اتساعها الكبير. ففي حالة *ألف ليلة وليلة*، على سبيل المثال، ثمة متسع للتفكير في أن الكتاب ضخم، وأن القصة لا تنتهي أبداً، وأننا لن نصل إلى النهاية مطلقاً. يمكن لنا ألا نذرع الألف ليلة وليلة كلها أبداً، ولكن واقع أنها موجودة هناك، يزيد، إلى حد ما، من عظمة المسألة. ذلك أننا نعرف أنه يمكن لنا أن نتعمق في الكتاب أكثر، وأننا نستطيع مواصلة ذرع الصفحات، وأن العجائب، والسحرة، والشقيقات الثلاث الجميلات سيكونون هناك دائماً، بانتظارنا.

ثمة كتب أخرى يروقني تذكرها: *هاكلبري فن* *Huckleberry Finn*، مثلاً، والذي كان أحد أول الكتب التي قرأتها. وقد عدت إلى قراءته مرات كثيرة منذ ذلك الحين، وكذلك *Roughing It* (الأيام الأولى في كاليفورنيا)، و*الحياة على المسيسيبي* *Life on the Mississippi*، وكتب أخرى. إذا ما قمت بتحليل *هاكلبري فن*، فسوف أقول إنه، من أجل إبداع كتاب عظيم، ربما كان الشيء الوحيد الضروري، الأساسي وشديد البساطة، هو التالي: يجب أن يكون هناك شيء مبهج للمخيلة في بناء الكتاب. وفي حالة *هاكلبري فن*، نشعر بأن

فكـرة الزنجـي، والـصيني، والطـوف، والمسيـسيبي، والليـالي الطويلة، هـي أفكـار مبهجة للمخيلة، والمخيلة تتقبلها.

وأحب أيضاً أن أقول شيئاً عن *الكيخوتي*. لقد كـان واحـداً مـن أول الكتب الـتي قرأتهـا مـن البدايـة حتـى النهايـة. أتـذكـر الرسـوم. أحـدنا يعـرف القليـل جـداً عـن نفسه، حتـى إنني كـنتُ أفكـر، وأنا أقرأ *الكيخوتي*، فـي أنني أقرأ للمتعـة الـتي أجـدهـا فـي الأسـلوب الفوضـوي القـديم المهجـور، وفـي مفـامـرات الفـارس وحامل أسلحته. وأنا أفكـر الآن فـي أنـه كـان لمتعتي سـبب آخـر: مـصدرها شـخـصية الفـارس. لم أعـد واثقـاً ممـا إذا كـنـت أصـدق مغامرات الفارس وتابعـه وأحاديثهما، ولكنني أعـرف أنني أؤمـن بشخصية الفارس، وأفترض أن ثربانتس قد اختلق المغامرات كـي يعرض لنا شخصية البطل.

ويمكـن قـول الشيء نفسه عـن كتـاب آخـر، يمكـن لنـا أن نـسميه كلاسيكي أدنـى مرتبـة. فالشـيء نفسه يمكـن أن يقـال عن شـرلوك هـولمز والـدكتور واطسون. لسـتُ واثقـاً إذا مـا كـنـتُ أؤمـن بكلـب آل باسكرفـيل. إنـني واثق مـن أنني لا أعتقـد بـأني خفت من كلب مرسـوم فـي رسـم مـشرق. ولكـنني واثق مـن أنـني أؤمن بالسيد شرلوك هولمز وبالصداقة الغريبة بينه وبـين الـدكتور واطسون.

مما لا شك فيه أن أحـدنا لا يعـرف أبداً مـا الـذي سيجيء بـه

المستقبل. أفترض أن المستقبل، على المدى الطويل، سيأتي بكل الأشياء، وهكذا يمكن لنا أن نتخيل يوماً يكون فيه دون كيخوتي وسانتشو، شرلوك هولمز والدكتور واطسون مستمري الوجود، حتى لو كانت مغامراتهم كلها قد صارت منسية. ولكن الرجال في لغات أخرى، سيواصلون اختراع قصص لنسبتها إلى هذه الشخصيات: قصص ستصير مرآة للشخصيات. إنه شيء ممكن، برأيي.

سأقفز الآن عن السنين وسأذهب إلى جنيف. لقد كنت آنذاك شاباً تعساً جداً. أفترض أن الشباب مولعون بالتعاسة: يبذلون أفضل ما في أنفسهم ليكونوا تعساء، ويتوصلون إلى ذلك في الغالب. آنذاك اكتشفتُ كاتباً كان، دون شك، رجلاً سعيداً جداً. لا بد أنه كان عام ١٩١٦ عندما ولجت عالم والت ويتمان، وعندئذ أحسست بالخجل من عدم سعادتي. أحسست بالخجل، إذ أنني حاولت أن أكون أكثر تعاسة من خلال قراءتي لدوستيوفسكي. والآن، عندما رجعت إلى قراءة والت ويتمان، وكذلك بعض سير حياته، أفترض أنه ربما عندما كان والت ويتمان يقرأ ديوانه *أوراق العشب* كان يقول لنفسه: «Oh, if only I were Walt Whitman, a kosmos, of Manhattan the son!» (آه، إذا كنتُ أنا والت ويتمان، فضاء، ابن منهاتن!)[4]. لأنه أخرج، دون ريب، «والت ويتمان» من ذاته. أخرج نوعاً من الإسقاط الفانتازي.

واكتشفتُ أيضاً، في الوقت نفسه، كاتباً مختلفاً جداً. اكتشفت كذلك ـ وأثر في كثيراً أيضاً ـ توماس كارلايل. قرأت *Resartus Sartos* واستطعت أن أتذكر الكثير من صفحاته: إنني أحفظها عن ظهر قلب. لقد دفعني كارلايل إلى دراسة الألمانية. أتذكر أنني اشتريت الـ *Ltrisches Intermezzo* لهاينه، ومعجماً ألمانياً ـ إنكليزياً. وبعد وقت قصير، انتبهت إلى أنه يمكن لي الاستغناء عن المعجم ومواصلة القراءة عن عنادله، وأقماره، وأشجار صنوبره، وحبه.

ولكن ما كنتُ أبحث عنه في الحقيقة، ولا أجده في ذلك الزمن، هو فكرة الجيرمانية. الفكرة، في رأيي، لم يطورها الجرمانيون أنفسهم، وإنما سيد روماني، هو تاسيتو Tacito. وقد قادني كارلايل إلى التفكير في أنه يمكن لي أن أجدها في الأدب الألماني. وقد وجدت أشياء أخرى كثيرة: إنني ممتن جداً لكارلايل لأنه أحالني إلى شوبنهاور، إلى هولدرلين، إلى ليسنغ، وغيرهم. ولكن الفكرة التي كانت لدي ـ الفكرة عن رجال ليس لديهم أي شيء من المثقفين، وإنما يعيشون مخلصين للوفاء، للشجاعة ولخضوع رجولي للقدر ـ لم أجدها، على سبيل المثال في الـ *Cantar de los nibelungos*. كان ذلك يبدو لي زائد الرومانسية. وبعد سنوات طويلة من ذلك، وجدت ما كنت أبحث عنه في الأساطير الإسكندنافيه، وفي دراسة الشعر الإنكليزي القديم.

هناك وجدت أخيراً ما كنت أبحث عنه وأنا شاب. اكتشفتُ في الإنكليزية القديمة لغة وعرة، لكن وعورتها تُنتج نوعاً من الجمال ونوعاً من العاطفة العميقة (مع أنها، ربما، تخلو من فكر عميق). أظن أن العاطفة، في الشعر، كافية. لقد قرأت عند لوغونيس أن الاستعارة كانت العنصر الجوهري في الأدب، وقد تقبلت تلك الحكمة. لقد كتب لوغونيس يقول إن كل الكلمات كانت في الأصل استعارات. هذا صحيح، ولكن الصحيح أيضاً، أنه من أجل فهم معظم الكلمات، علينا أن ننسى واقع كونها استعارات. فإذا ما قلت، على سبيل المثال: «يجب أن يكون الأسلوب سلساً»، لا أظن أنه يجب علينا أن نتذكر أن كلمة «أسلوب «estilo» («stylus») تعني "قلم حبر"، وأن «سلس» تعني «سطحاً مستوياً»، لأننا في هذه الحالة لن نفهم شيئاً على الإطلاق.

اسمحوا لي أن أعود مجدداً إلى أيام شبابي وأن أتذكر مؤلفين آخرين أدهشوني. إنني أتساءل إذا ما كان قد أُبرز مرات كثيرة أن إدغار ألن بو وأوسكار ويلد هما في الواقع كاتبان للناشئة. فقد أدهشتني قصص بو، على الأقل، عندما كنت فتياً، ولكنني أكاد لا أستطيع العودة إلى قراءتها الآن دون الإحساس بعدم الراحة من أسلوب المؤلف. ويمكن لي، عملياً، أن أفهم ما الذي كان يعنيه إمرسون عندما سمى إدغار ألن بو الرجل الفضلة.

أفترض أن واقع كون المرء كاتباً للشباب يمكن أن ينطبق على آخرين كثيرين. في بعض الحالات يكون هذا الوصف غير منصف؛ كما في حالة ستيفنسون، مثلاً، أو كبلينغ؛ مع أنهما يكتبان للشباب، فإنهما يكتبان كذلك للكبار. ولكن هناك كتّاباً آخرين يتوجب على أحدنا أن يقرأهم وهو شاب، لأنه إذا ما أقترب منهم وهو عجوز ومتعب، مثقل بالسنين، فمن الصعب أن تكون قراءته عندئذ ممتعة. ربما سيكون من التجديف القول إنه من أجل الاستمتاع ببودلير أو آلن بو يجب أن نكون شباباً. بعد ذلك يكون الأمر صعباً. يجب على أحدنا أن يتحمل كثيراً، يجب عليه أن يفكر في القصة.

أما ما يتعلق بالاستعارة، يجب أن أضيف أنني أعرف الآن أن الاستعارة هي أكثر تعقيدا بكثير مما يُعتقد. فهي ليست مجرد مقارنة بين شيئين: قول «القمر مثل... ». لا. إنها تتطلب منهجاً أكثر دقة ورشاقة. فلنفكر في روبيرت فروست. أنتم تتذكرون بالطبع الأبيات:

For I have promises to keep,
And miles to go before I sleep,
And miles to go before I sleep.

(لدي عهود لأنجزها
وأميال لأقطعها قبل أن أنام،
وأميال لأقطعها قبل أن أنام)

إذا ما أخذنا البيتين الأخيرين، الأول منهما - «وأميال لأقطعها قبل أن أنام» - هو تأكيد: الشاعر يفكر في الأميال والنوم. ولكنه عندما يكرره، «وأميال لأقطعها قبل أن أنام»، يتحول البيت إلى استعارة؛ ذلك أن «miles» تعني "أياماً"، بينما «sleep» تعني - بصورة تخمينية - «الموت». ربما لا يتوجب عليّ أن أشير لكم إلى هذا. ربما لا تكمن المتعة في ترجمتنا لـ «أميال» بـ «سنوات» و«نوم» بـ «موت»، وإنما من الأفضل، تخمين التداخل بين الأمرين.

ويمكننا قول الشيء نفسه عن قصيدة رائعة أخرى لفروست، عنوانها «معرفة الليل». نجد في البدء: « I have been one acquainted with the night» «لقد كنت ممن عرفوا الليل»، ربما تعني ما تقوله حرفياً. ولكن البيت نفسه يتكرر في النهاية.

One luminary clock against the sky,
Proclaimed the time was neither wrong nor right.
I have been one acquainted with the night.

(ساعة مشعة في السماء
تعلن أن الزمن ليس زائفاً ولا حقيقياً.
لقد كنتُ ممن عرفوا الليل.)

وعندئذ نميل إلى اعتبار الليل كصورة للشر (للشر الجنسي، كما يبدو لي).

لقد تحدثت قبل قليل عن دون كيخوتي وشرلوك هولمز؛ قلتُ إنني أستطيع الإيمان بالشخصيتين ولكن ليس بمغامراتهما، وقد أستطيع الإيمان، بصعوبة، بالكلمات التي يضعها المؤلفان على شفاهما. والآن نتساءل إذا كان ممكناً العثور على كتاب يحدث فيه العكس بالضبط. أيمكننا العثور على كتاب تبدو لنا شخصياته غير معقولة، ولكن القصة تبدو لنا فيه قابلة للتصديق؟ أتذكر في هذه النقطة، كتاباً آخر أثّر فيّ: *موبي ديك*، لملفيل. لستُ متأكداً الآن مما إذا كنت أؤمن بالقبطان، ولست متأكداً من إيماني بصراعه مع الحوت الأبيض؛ وأكاد لا أستطيع تمييز الشخصيات. ولكنني أؤمن بالقصة: هذا يعني، أؤمن بها كنوع من المَثل (وإن كنت لا أدري بالضبط حول ماذا: ربما تكون مثلاً حول الصراع ضد الشر، حول الطريقة الخاطئة والفاشلة في مقارعة الشر). إنني أتساءل إذا ما كانت هناك كتب أخرى يمكن قول الشيء نفسه عنها. في «*رحلة الحاج*» *The Pilgrim's Progress*[٥]، أظن أنني أؤمن بالرمز (بالألفورية) كما بالشخصيات. إنما يجب النظر في ذلك.

تذكروا أن الغُنوصيين كانوا يقولون إن الطريقة الوحيدة للتحرر من الخطيئة هي في اقتراف خطيئة، كي يندم المرء بعد ذلك ويكفّر عن فعلته. في ما يتعلق بالأدب، هم محقون مبدئياً. فإذا كنتُ قد توصلت إلى سعادة كتابة أربع أو خمس صفحات مقبولة بعد كتابة خمسة مجلدات غير مقبولة، فإنني لم أتوصل

إلى هذه المأثرة عبر سنوات طويلة وحسب، وإنما كذلك بفضل منهج التجربة والخطأ. أظن أنني لم أرتكب كل الأخطاء الممكنة ـ لأن الأخطاء لا تحصى ـ، ولكنني ارتكبت الكثير منها.

لقد بدأتُ، على سبيل المثال، مثل معظم الشباب، بالاعتقاد أن الشعر الحر هو أسهل من الأشكال المقيدة إلى القواعد. وأنا اليوم شبه متأكد من أن بيت الشعر الحر أصعب بكثير من الأشكال الموزونة والكلاسيكية التقليدية. والدليل ـ إذا كان الدليل ضرورياً ـ هو أن الأدب يبدأ بالشعر. أفترض أن التفسير يمكن أن يكون في أنه ما إن يتم إقرار قالب معين ـ قالب من القوافي، من التجانسات الصوتية، من التجانسات الاستهلالية، من المقاطع الصوتية الطويلة والقصيرة ـ لا يبقى إلا تكراره. أما إذا جُرب النثر (والنثر، دون شك، يظهر بعد الشعر)، عندئذ لا بد، مثلما أشار ستيفنسون، من قالب أكثر رشاقة وخفة. ذلك أن السمع، بالاستقراء، ينتظر شيئاً، ولكنه لا يتوصل إلى الحصول على ما ينتظره. يتلقى شيئاً آخر؛ ويمكن لهذا الشيء الآخر أن يكون، بمعنى ما، خيبة أمل، أو أن يكون مرضياً أيضاً. وهكذا، اللهم إلا إذا أخذتم الاحتياط بأن تكونوا والت ويتمان أو كارل سندبرغ، فإن الشعر الحر أشد صعوبة. وقد توصلتُ على الأقل، وأنا قريب الآن من نهاية الرحلة، إلى معرفة أن الأشكال الشعرية الكلاسيكية أكثر سهولة. ويمكن أن

تكون هناك منفعة أخرى، راحة أخرى، في واقع أنه ما إن يُكتب بيت من الشعر، ما إن يُشعر بالرضا عن هذا البيت، إلا ويكون قد خضع لقافية معينة. وحيث أن القوافي لا نهائية، فإن العمل يصبح أسهل.

إن المهم، دون شك، هو ما وراء بيت الشعر. لقد بدأتُ ـ مثل كل الشبان ـ وأنا أحاول أن اتقنع متنكراً. وكنت بالغ الضياع والغفلة في البدء، إلى حد أنني، في الفترة التي كنت أقرأ فيها كارلايل وويتمان، كنت أعتقد أن طريقة كارلايل في كتابة النثر هي الوحيدة الممكنة، وأن طريقة ويتمان في كتابة الشعر هي الوحيدة الممكنة. لم أفعل شيئاً بالمطلق لتفهم الواقع الغريب حقاً في أن هذين الرجلين المتناقضين قد توصلا إلى كمال النثر والشعر.

عندما بدأت الكتابة، كنت أقول على الدوام لنفسي إن أفكاري سطحية جداً، وإن القارئ سيزدريني إذا ما اطلع عليها. ولهذا كنت أتقنع متنكراً. حاولت، في البدء، أن أكون كاتباً إسبانياً من القرن السابع عشر على قدر من المعرفة باللاتينية. كانت معرفتي باللاتينية أقرب إلى الضئيلة. وعندما لم أعد أعتبر نفسي كاتباً إسبانياً من القرن السابع عشر، أخفقت بالكامل محاولتي في أن أكون السير توماس براون بالإسبانية. أو ربما أن هذه الشخصيات التي تقمصتها قد أنتجت «دزينة» من السطور

الرنانة. لا شك في أنني كنت أتطلع إلى الأسلوب منمق الصنعة، إلى عبارات تزينية. إنني أفكر الآن في أن أسلوب الصنعة المنمقة هو خطأ، لأنه علامة غرور، والقارئ يعتبره علامة غرور. وإذا كان القارئ يفكر في أن لديك عيباً أخلاقياً، فليس هناك أدنى مسوغ يدفعه إلى أن يقدرك أو يتحملك.

عندئذ ارتكبت خطأ شائعاً جداً: فعلت كل ما أستطيعه كي أكون ـ إضافة إلى كل الأشياء ـ معاصراً. هناك شخصية في «*سنوات تلمذة فيلهلم مايستر*» *Wilhelm Meisters Lehrjahre* لغوته تقول: «أجل، يمكنك أن تقول عني ما يحلو لك، ولكن ليس هناك من ينكر أنني معاصر». لست أرى اختلافاً بين هذه الشخصية العبثية في رواية غوته ورغبتي في أن أكون حديثاً. ولأننا حديثون، يجب ألا نشغل أنفسنا في أن نكون حديثين. ليست هذه قضية مضامين ولا أسلوب.

إذا ما تفحصنا *ايفانهو* للسير والتر سكوت، أو رواية (من أجل ذكر مثال آخر مختلف جداً) *سالامبو* لفلوبير، يمكننا أن نحدد التاريخ الذي كتب فيه هذين الكتابين. فمع أن فلوبير أطلق على *سالامبو* («رواية قرطاجية»)، إلا أن أي قارئ يحترم نفسه يعرف، بعد قراءة الصفحة الأولى، أن الكتاب لم يُكتب في قرطاج، وإنما كتبه فرنسي شديد الذكاء من القرن التاسع عشر. أما بالنسبة إلى *ايفانهو*، فلن تخدعنا القلاع ولا رعاة

الخنازير السكسون، ولا شيء من هذا القبيل. ففي كل لحظة، نعرف أننا نقرأ لكاتب من القرن الثامن عشر أو التاسع عشر.

وفوق هذا، نحن حديثون بفعل الواقع البسيط في أننا نعيش في الزمن الحاضر. لم يكتشف أحد بعد فن العيش في الماضي، وحتى المستقبليين لم يكتشفوا سر العيش في المستقبل. إننا حديثون، شئنا ذلك أو أبيناه. وربما كان واقع حداثتي بحد ذاته هو طريقة في كوني حديثاً.

عندما بدأت كتابة قصص، فعلت ما يمكنني لتزيينها. اشتغلت على الأسلوب، وفي بعض المرات ظلت تلك القصص مختفية تحت طبقات متعددة. على سبيل المثال، تصورت حكاية جيدة إلى حد بعيد، وكتبت قصة «الخالد»[٦]. الفكرة التي تقوم عليها القصة ـ ويمكن للفكرة أن تفاجئ أي واحد منكم قرأها ـ هي أنه، إذا ما كان هناك رجل خالد، فإنه مع مرور السنين (ولا شك أن هذا المرور يستمر سنوات طويلة)، سيكون قد قال كل شيء، وفعل كل شيء، وكتب كل شيء. واتخذتُ من هوميروس نموذجاً؛ تخيلته (إذا ما كان قد وُجد حقاً) منهمكاً في عمله في كتابة *الإلياذة*. وبعد ذلك يواصل هوميروس العيش ويتبدل مع تبدل الأجيال. ومع مرور الزمن، ينسى اللغة اليونانية؛ ثم ينسى في أحد الأيام أنه كان هوميروس. وتصل لحظة لا نعتبر فيها ترجمة هوميروس التي قام بها بوب، عملاً فنياً جديراً

بالإعجاب وحسب (وهي كذلك بكل تأكيد)، وإنما نعتبرها أمينة للأصل. فكرة هوميروس الذي ينسى أنه كان هوميروس تختفي تحت ما لا حصر له من البنى التي نسجتُها حول الكتاب. وعملياً، عندما رجعت لقراءة هذه القصة منذ نحو سنتين، بدت لي ثقيلة الظل، وكان عليّ أن أعود بذهني إلى مشروعي القديم لأرى أنه كان يمكن له أن يكون قصة جيدة لو أنني اقتصرت على كتابته ببساطة ولم أتساهل بإيراد كل تلك المقاطع التزيينية وكل تلك الاستعارات والصفات شديدة الغرابة.

أظن أنني قد توصلت، إذا لم يكن إلى بعض الحكمة، فإلى شيء من الحس السليم. إنني أعتبر نفسي كاتباً. ما الذي يعنيه بالنسبة لي أن أكون كاتباً؟ يعني ببساطة أن أكون مخلصاً لمخيلتي. عندما أكتب شيئاً لا أطرحه على أنه حقيقي موضوعياً (فالموضوعي الخالص هو حبكة من الظروف والأحداث)، وإنما حقيقي لأنه وفيّ لشيء أعمق. عندما أكتب قصة، أكتبها لأنني أؤمن بها: ليس كما يؤمن أحدنا بشيء تاريخي محض، وإنما بدقة أكبر، مثلما يؤمن أحدنا بحلم أو بفكرة.

ربما يضللنا، على ما أظن، نوع من الدراسات التي أقدرها أكثر من سواها: دراسة تاريخ الأدب. إنني أتساءل (وآمل ألا يكون تساؤلي تجديفاً) عما إذا كنا لا نبالغ في اهتمامنا الكبير بالتاريخ. فالاهتمام بتاريخ الأدب ـ أو أي فن آخر، إذا شئنا

ذلك ـ هو في الواقع نوع من عدم الإيمان، من الارتيابية. إذا ما قلتُ، على سبيل المثال، إن وليم ووردزورث وبول فيرلين كانا شاعرين رائعين من القرن التاسع عشر، فإنني أجازف بخطر التفكير في أن الزمن قد قضى عليهما إلى حدّ ما، وأنهما لم يعودا جيدين بالقدر الذي كانا عليه. أظن أن الفكرة القديمة، بأنه يمكن لنا التعرف على كمال الفن المتقن دون أخذ التواريخ بعين الاعتبار، كانت أفضل.

لقد قرأت بعض تواريخ الفلسفة الهندية. والمؤلفون (الإنكليز، والألمان، والفرنسيين، والأمريكيين) يستغربون دوماً لأن الناس في الهند لا يتمتعون بحس تاريخي، ولأنهم يعاملون كل المفكرين كما لو أنهم معاصرون. يترجمون كلمات الفلسفة القديمة إلى الرطانة الحديثة لفلسفة هذه الأيام. لكن هذا يعني شيئاً عظيماً؛ إنه يؤكد فكرة أن أحدنا يؤمن بالفلسفة أو أن أحدنا يؤمن بالشعر؛ وبأنه يمكن للأشياء التي كانت جميلة أن تكون لا تزال جميلة.

ومع أنني أفترض أني ضد تاريخي تماماً عندما أقول هذا (ذلك أن معاني الكلمات ودلالاتها الضمنية تتبدل دون شك)، إلا أنني ما زلت أفكر في أن هناك أشعاراً ـ على سبيل المثال، عندما يكتب فيرجيل « Ibant obscuri sola sub nocte per umbram»[٧] (إنني أتساءل إذا ما كنت قد نطقت بيت الشعر مثلما

يجب؛ فلاتينيتي صدئة جداً)، أو عندما كتب شاعر إنكليزي قديم «...edwins naþron»[٨]، أو عندما نقرأ [٩] « Music to hear, why hear'st thou music sadly? / Sweets with sweets war not, joy delights in joy» ـ نكون فيها، بطريقة ما، في ما وراء الزمن. أفكر في أن هناك سرمدية في الجمال؛ وهذا، بالطبع، ما كان في ذهن كيتس عندما كتب « A thing of beauty is a joy forever»[١٠] («الجمال متعة إلى الأبد»). إننا نتقبل هذا البيت، ونتقبله كنوع من الحقيقة، كنوع من المعادلة. وأنا أمتلك في بعض الأحيان ما يكفي من الشجاعة والأمل لأن أفكر في أنه يمكن لهذا أن يكون حقيقة: أنه، بالرغم من أن البشر جميعاً يكتبون في الزمن، وهم محاطون بظروف وأحداث وإحباطات زمنية، إلا أنه من المحتمل التوصل، بطريقة ما، إلى قليل من الجمال السرمدي.

عندما أكتب، أحاول أن أكون مخلصاً للأحلام، وليس للظروف. لا شك أن هناك في قصصي (الناس يقولون لي إنه يجب علي التحدث عنها) ظروفاً وأحداثاً حقيقية؛ ولكن، لسبب ما، اعتقدت أن هذه الظروف يجب أن تُروى دائماً بجرعة معينة من الكذب. ليست هناك متعة في رواية قصة مثلما حدثت واقعياً. علينا أن نبدل بعض الأشياء، حتى لو بدت لنا تافهة؛ وإذا لم نفعل ذلك، فلا يمكن لنا اعتبار أنفسنا فنانين وإنما، ربما، محض صحفيين أو مؤرخين. مع أنني أتصور أن المؤرخين الحقيقيين قد

عرفوا على الدوام أنه يمكن لهم أن يكونوا تخيليين بالقدر نفسه كالروائيين. فعندما نقرأ جيبون، مثلا، يسبب لنا متعة تعادل تلك التي تحدثها فينا قراءة روائي عظيم. فهو، في نهاية المطاف، لا يعرف إلا القليل جداً عن شخصياته. ويخيل إلي أنه كان عليه أن يتخيل الظروف والأحداث. ولا بد أنه فكر في أنه أبدع، بمعنى ما، انحدار الإمبراطورية الرومانية وسقوطها. وقد فعل ذلك بصورة رائعة لم يحتج معها لتفسير آخر.

إذا كان لا بد من توجيه نصيحة إلى كاتب ما (ولا أظن أن أحداً يحتاجها، لأن كل واحد عليه أن يتعلم بنفسه)، فإنني أقول له ببساطة ما يلي؛ أدعوه إلى الإقلال قدر الإمكان من تنقيح عمله. لا أظن أن التنقيح والتهذيب يؤديان إلى أي تحسين. وتصل لحظة يكتشف فيها أحدنا إمكاناته: صوته الطبيعي، إيقاعه. ولا أعتقد أن أي تصحيح سطحي سيكون مفيداً عندئذ.

عندما أكتب، لا أفكر في القارئ (لأن القارئ شخصية متخيلة) ولا أفكر في نفسي (ربما لأنني أنا شخصية متخيلة أيضاً)، وإنما أفكر في ما أريد إطلاقه، وأفعل ما أستطيعه كي لا أفسده. عندما كنتُ شاباً، كنت أؤمن بالتعبير expresion. كنت قد قرأت كروس، وقراءة كروس لم تُحسن إلي في شيء. كنت أريد التعبير عن كل شيء. كنت أفكر، مثلاً، أنني إذا ما احتجت إلى غروب، فإنني قادر على العثور على

الكلمـة الدقيقـة لغـروب؛ أو بكلمـة أدق، الاسـتعارة الأكثـر مفاجأة وإبهاراً. وقد توصلت الآن إلى نتيجة (ويمكن لهذه النتيجة أن تبدو حزينة) بأنني لم أعد أؤمن بالتعبير. إنني أؤمن بالتلميح فقط. فما هي الكلمات في نهاية المطاف؟ الكلمات هي رموز لذكريات مشتركة. وإذا ما استخدمتُ كلمة، فلا بد أن تكون لديكم تجربة ما عما تمثله هذه الكلمة. وإلا فإن الكلمة لن تعني لكم شيئاً. أفكر في أننا نستطيع التلميح فقط، يمكننا محاولة جعل القارئ يتخيل فقط. وإذا كان القارئ متيقظاً كفاية، يمكن أن يكفيه تلميحنا البسيط.

إنه أمر يساعد على الفعالية، ويساعد على الكسل أيضاً في حالتي. لقد سألوني لماذا لم أحاول كتابة رواية قط. الكسل، بالطبع، هو التفسير الأول. ولكن هناك تفسيراً آخر. فأنا لم أقرأ رواية قط دون أن ينتابني إحساس بالملل. فالرواية تتضمن مادة حشوة؛ وأظن، من خلال معرفتي، أنه يمكن لمادة الحشو أن تكون جزءاً جوهرياً من الرواية. لكنني قرأت وأعدت قراءة الكثير من القصص القصيرة. وأدرك أنه في قصة قصيرة لهنري جيمس، على سبيل المثال، أو لرديارد كيبلينغ يمكننا أن نجد كثيراً من التعقيد كما في رواية طويلة، وبطريقة أكثر إمتاعاً.

أظن أن معتقدي يُختصر في هذا. عندما وعدت بـ «معتقد شاعر» كنت أفكر، بإفراط في الثقة، بأنني سأتمكن، بعد

تقديم خمس محاضرات، من أن أطور في السياق نوعاً ما من المعتقد. ولكنني أدرك الآن أنه عليّ أن أخبركم بأنني لا أملك أي معتقد خاص، باستثناء قلة من الشكوك والاحتياطات التي حدثتكم عنها.

عندما أكتب شيئاً، أحاول الا أفهمه. لا أعتقد أن للذكاء علاقة كبيرة بعمل الكاتب. أظن أن إحدى خطايا الأدب الحديث هو امتلاكه الكثير من الوعي لذاته. فأنا أعتبر الأدب الفرنسي، مثلاً، واحداً من أكبر آداب العالم (وأفترض أنه ليس هناك من يشك في ذلك). ولكنني وجدت نفسي مضطراً إلى التفكير بأن المؤلفين الفرنسيين هم، بصورة عامة، واعون كثيراً لذاتهم. فأول ما يفعله كاتب فرنسي هو تحديد نفسه، حتى قبل أن يعرف ما الذي سيكتبه. يقول: «ما الذي سيكتبه، مثلاً، كاثوليكي مولود في هذه المقاطعة أو تلك، واشتراكي إلى حد ما؟». أو: «كيف علينا أن نكتب بعد الحرب العالمية الثانية؟». أفترض أن هناك أناساً كثيرين في العالم يثقلون على أنفسهم بمثل هذه المشاكل المخادعة.

عندما أكتب (ولكنني ربما لا أكون مثالاً جيداً، وإنما تحذير مروع فقط)، أحاول أن أنسى كل شيء عن نفسي. أنسى ظروفي الشخصية. لا أحاول، مثلما حاولت في إحدى المرات، أن أكون «كاتباً أمريكياً جنوبياً». وإنما أحاول نقل الحلم وحسب.

وإذا كان الحلم مشوشاً (وهو يكون كذلك عادة في حالتي)، لا أحاول تجميله، ولا حتى فهمه. وربما أكون قد أحسنت صنعاً، لأنني كلما قرأت مقالاً عني ـ ولست أدري لماذا يبدو أن هناك أناساً كثيرين منكبين على هذا الأمر تحديداً ـ، أشعر عموماً بالمفاجأة وبالامتنان الكبير للمعاني العميقة التي يستخلصونها من ملاحظاتي هذه الأقرب لأن يرثى لها. إنني أشكر لهم ذلك دون شك، لأنني أعتبر الأدب نوعاً من التعاون. هذا يعني أن القارئ يسهم في العمل، يُغني الكتاب. ويحدث الشيء نفسه عند تقديم محاضرة.

ربما تفكرون في أنكم قد استمعتم إلى محاضرة جيدة. في هذه الحالة عليّ أن أقدم لكم الشكر، لأنكم في نهاية الأمر عملتم معي. وأعتقد أنه ما كان يمكن للمحاضرات، لولاكم، أن تكون جيدة، ولا حتى مقبولة. وحيث أن هذه الليلة مختلفة عن ليالٍ أخرى، يسعدني أن أخبركم بشيء عن نفسي.

لقد جئت إلى الولايات المتحدة منذ ستة شهور. إنني في بلادي عملياً *الرجل غير المرئي*[11] (وأنا أكرر عنوان كتاب مشهور لـويليس Wellis). الناس هنا قرؤوني، بل قرؤوني إلى حد استجوابي عن قصص نسيتها أنا نفسي تماماً. يسألونني لماذا يعتصم فلان بالصمت قبل أن يجيب، فأتساءل أي فلان هو المعني، ولماذا يعتصم بالصمت، فماذا أجيب. يجب عليّ أن أخبرهم

بالحقيقة. أن أقول إن فلاناً يعتصم بالصمت قبل أن يجيب لأن المرء عموماً يعتصم بالصمت قبل أن يجيب. ومع ذلك، فإن كل هذه الأمور قد أسعدتني. أظن أنكم تخطئون تماماً إذا كنتم تقدرون (وأتساءل إذا ما كان الأمر كذلك) أدبي وتُعجبون به. لكنني أعتبره خطأ بالغ السخاء. أعتقد أنه على المرء محاولة الإيمان بالأشياء، حتى وإن انتهى الأمر بالأشياء إلى أن تخيّب أملنا.

وإذا ما كنتُ أمزح الآن، فإنما أفعل ذلك لأنني أشعر بشيء في داخلي. إنني أمزح لأني أشعر بما يعنيه هذا لي. أعرف أنني سأتذكر هذه الليلة. وسأتساءل: «لماذا لم أقل ما كان عليّ قوله؟ لماذا لم أقل ما عنته لي هذه الشهور الستة في الولايات المتحدة، وما عناه لي كل هذا العدد الكبير من الأصدقاء المعروفين وغير المعروفين؟». ولكنني أفترض أن عاطفتي تصلهم بطريقة ما.

لقد طُلب مني أن ألقي شيئاً من أشعاري، ولهذا سأعمل على تذكر سوناتا، السوناتا حول سبينوزا. وواقع أن كثيرين منكم لا يعرفون الإسبانية سيُحسِّن من السوناتا. ومثلما قلت، المعنى ليس مهماً: فالمهم هو بعض الموسيقى، وطريقة معينة في قول الأشياء. وربما ستشعرونها حتى لو قصرت الموسيقى. أو بكلمة أفضل، ولأني أعرف أنكم بالغو اللطف، فسوف تبتدعونها بدلاً مني.

وننتقل الآن إلى سوناتا «سبينوزا»[١٢]:

يدا اليهودي الشفافتان
تشتغلان الزجاج في العتمة
والمساء المحتضر، خوف وبرد.

(الأمسيات للأمسيات مشابهة.)

اليدان، وفضاء ياقوت أصفر
يشحب عند تخوم الجيتو،
تكاد تكون غير موجودة للرجل الهادئ
الذي يحلم بمتاهة واضحة.
لا تربكه الشهرة، هذا الانعكاس
لأحلام في حلم مرايا أخرى،
ولا حب العذراوات المذعور.
حُرٌّ من الاستعارات ومن الخرافة،
يشتغل زجاجاً عويصاً: خريطة
لانهائية لـ «ذاك» الذي هو نجومه كلها.

هوامش المحاضرة السادسة

---

(١) جـون كيـتس John Keats، «أغنيـة إلى عنـدليب» (Ode to a Nighingale)، المقطع السابع، الأبيات ٦١- ٦٧ (حسب ترجمة خوسيه مارتين بالبيردي إلى الإسبانية).

(٢) يـشير بـورخيس هنـا إلى «The Red Badge of Courage» (١٨٩٥) للكاتب ستيفن غرين Stephen Grane (١٨٧١- ١٩٠٠).

(٣) لقد عالج بورخيس هذا الموضوع بصورة موسعة فـي «ترجمـات ألف ليلـة وليلـة»، المتـضمن فـي كتابـه «تـاريخ الأبديـة» (١٩٣٦). العلامـة أنطونيـو غـالان Antone Galland (١٦٤٦- ١٧١٥)، نـشر ترجمتـه الفرنسية لألف ليلة وليلة بين عامي ١٧٠٤ و١٧١٧. والمستشرق البريطـاني إدوارد ويليـام لان Edward William lane (١٨٠١- ١٨٧٦) نشر ترجمته إلى الانكليزية بين عامي ١٨٣٨ و١٨٤٠.

(٤) العبـارة واردة فـي Leaves of Grass لويتمـان (نُشر عـام ١٨٩٢)، «Song of Myself»، القسم الرابع والعشرون، السطر الأول.

(٥) رحلة الحاج لجون بنيان

(٦) قـصة بـورخيس «الخالـد» («El inmortal»)، نُـشرت أول مـرة عـام ١٩٤٩، فـي كتاب «الألف El Aleph».

(7) فيرجيل، الإنياذة، الكتاب السادس، البيت ٢٦٨، « Ibant obscure sola sub nocte per umbram». والترجمة التي يقترحها بورخيس في «سبع ليال» هي التالية: « Iban oscuros bajo la solitaria noche por la sombra» أي «كانوا يمضون قاتمين تحت الليل الوحيد عبر الظلال».

(8) من The Seafarer؛ انظر ص ٣٢.

(9) شكسبير، السوناتا الثامنة.

(10) البيت الأول من «Endymion» لكيتس (١٨١٨).

(11) في محادثته مع ويليس بارنستون Willis Barnstone، يعرب بورخيس عن رغبته في أن يكون مجهولاً. « If the Bible is peacock feathers, what kind of bird are you?" I asked, "I am, Borges answered, the bird's egg, in its Buenos Aires nest, unhatched, gladly unseen by anyone with discrimination, and I emphatically hope it will stay that way!"» من مقابلة ويليز بارنستون لبورخيس «مع بورخيس ذات مساء عادي في بوينس آيرس» *With Borges on an Ordinary Evening in Buenos Aires; A Memoir*، منشورات جامعة إيلينوي، ١٩٩٣، ص ٢. («سألته: "إذا كان الكتاب المقدس ريش طاووس، فأي صنف من الطيور أنت؟" وأجاب بورخيس: بيضة الطير، في عشه في بوينس آيرس، داخل القشرة، ولحسن الحظ غير مرئي لفضول الجميع. وآمل، دون أي نوع من الشكوك، أن يظل الأمر على هذا النحو"»).

(12) نُشرت قصيدة «سبينوزا» في الكتاب المهدى إلى ليوبولدو لوغونيس، «الآخر، نفسه» «*El otro, el mismo*»، بوينس آيرس، منشورات إميثي، ١٩٦٦. وهناك قصيدة أخرى مهداة من بورخيس

للفيلسوف بعنوان «باروخ سبينوزا»، ظهرت في كتاب «العملة المعدنية» عام ١٩٧٦.

ضباب ذهبي، الغرب يضيء
النافذة. والمخطوطة الدؤوبة تنتظر،
مشحونة باللانهائي.
أحدهم يُشكّل الرب هناك في العتمة.

رجل ينجب الرب. رجل يهودي
عينان حزينتان وبشرة صفراء كامدة،
يحمله الزمن مثلما يحمل النهر
ورقة في الماء المنحدر.

ليس مهماً. يُصرّ الساحر ويصنع
الرب، بهندسة دقيقة مرهفة؛
من مرضه، من عدمه.

يواصل تشييد الرب بالكلمة.
يمنحه أشد الحب إسرافاً
حباً لا ينتظر أن يكون محبوباً.

الفهـــرس

يقول ماريو بارغاس يوسا إن بورخيس هو الذي فتح بوابات أوروبا والعالم أمام الرواية الأميركية اللاتينية في الستينات.

وفي هذا الكتاب، وفي ست محاضرات يحكي بورخيس عن الشعر الجديد والقديم من زوايا خاصة، وفي لغات متعدِّدة، تلعب الذاكرة الشخصية فيها دوراً إبداعياً في الأفكار والتشريح. بورخيس حالة إبداعية ملوّنة ومبهرة.

ISBN 284305850-3

9782843058509

تصميم الغلاف: رولا ماجد